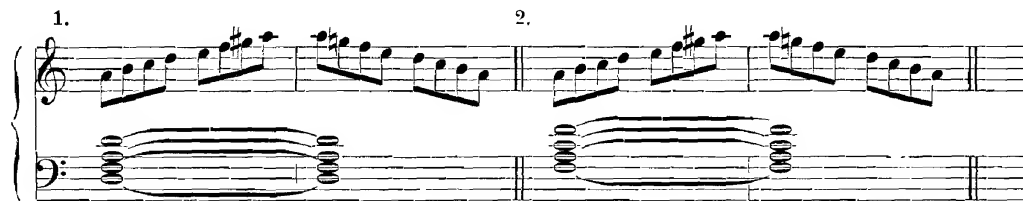


In allen den bis jetzt vorgekommenen aufwärtsgehenden Molltonleitern wurde immer der sechste Ton mit dem siebenten zugleich erhöht, indem kein Grund vorhanden war, die kleine Sexte anstatt der grossen zu nehmen; dagegen bleibt bei den nachfolgenden Tonleitern, welche sich auf den verminderten Septimenakkord gründen, sowohl auf- wie abwärts der sechste Ton klein und der siebente gross, weil diese beiden Intervalle harmonische Bestandtheile von jenem Akkorde sind.



Bildet man nun auch auf den Dreiklängen der vierten und sechsten Stufe dieser Tonart auf- und abwärtsgehende Tonleitern, so wird bei den aufwärtsgehenden ebenfalls f und gis genommen, weil der Ton f ein harmonischer Bestandtheil dieser Akkorde ist, und gis allemal dem Haupttone a als Leiteton vorausgehen muss. Bei den abwärtsgehenden Tonleitern, welche sich auf diesen beiden Dreiklängen bilden, bleibt jedoch der siebente Ton der Tonart (g) natürlich, weil hier kein Grund vorhanden ist, denselben zu erhöhen. Ich gebe indessen hiervon nur diejenigen Tonleitern an, welche sich auf dem Haupttone a bilden, indem bei den andern, welche auf dem Tone d oder f gebildet werden können, ganz dasselbe Verfahren beobachtet wird. Die beiden Tonleitern des ersten Beispiels sind daher auf der Quinte des Dreiklänges der vierten Stufe, und die des zweiten Beispiels auf der Terze des Dreiklänges der sechsten Stufe von A-moll gebildet.



Man wird bei allen abwärtsgehenden Molltonleitern finden, dass die Sexte ihrer Tonika in der Regel klein ist, und dass nur der siebente Ton derselben zuweilen erhöht sein muss; dies hat aber hauptsächlich nur dann zu geschehen, wenn man die Tonleiter in ihrem ganzen Umfange nimmt; kehrt aber die Sexte gleich wieder in den siebenten Ton zurück, so bleibt dieselbe des fließenderen Gesanges wegen ebenfalls gross. Das zweite der folgenden Beispiele liefert indessen den Beweis, wie auch manchmal selbst die grosse Sexte herab in die Quinte der Tonart gehen kann, ohne den Charakter derselben zu beeinträchtigen.



Ich denke nun dem Leser hierdurch einen klaren Begriff über die verschiedenen Gestaltungen der Molltonleitern, besonders aber von der richtigen Anwendung ihres sechsten und siebenten Tones gegeben zu haben. Die Erniedrigung oder Erhöhung dieser beiden Töne ist also keineswegs so willkürlich, wie Manche glauben, sondern es muss vielmehr ihr Gebrauch stets durch einen genügenden Grund nachgewiesen werden können, und es lässt sich daher auch leicht begreifen, dass der natürliche Ton in einer Molltonleiter eben so gut stattfinden kann, wie der erhöhte, denn wollte man sich

auch darin nur auf den Gebrauch des erhöhten siebenten Tones beschränken, so würde es jedenfalls zum Nachtheil der Tonart geschehen, indem dadurch manche Wirkung verloren gehen müsste, welche derselben eigenthümlich ist; obgleich man nicht läugnen kann, dass die Dominantharmonie mehr als irgend ein anderer Akkord dazu beiträgt, die Molltonart zu charakterisiren.

Bisher handelte es sich hauptsächlich nur darum, die Anwendung der C-dur- und A-molltonleiter in Bezug auf ihre harmonischen Grundlagen genau kennen zu lernen. Nun ist es aber hier an seinem Platze, auch zu zeigen, in welcher Weise dieselben auf andere Tonstufen versetzt werden.

Die Versetzung der C-dur- so wie der A-molltonleiter kann nämlich auf jeder beliebigen Tonstufe stattfinden, und da in dem Umfange einer Oktave ausser dem Tone c noch elf andere ihrer Höhe und Tiefe nach unterschiedene Töne enthalten sind, auf welchen solche Tonleitern gebildet werden können, so gibt es auch im Ganzen zwölf Dur- und Molltonleitern, wobei man indessen diejenigen, welche sich auf den Tönen fis und ges bilden, als gleichbedeutend nehmen muss.

Sollen nun die versetzten Tonleitern in ihren Intervallenfolgen mit ihrer Normaltonleiter ganz übereinstimmen, — dass also die der C-durtonleiter nachgebildeten Tonleitern ebenfalls wie diese von ihrer dritten zur vierten, und von ihrer siebenten zur achten Stufe halbe Töne haben — so müssen sie derselben an den betreffenden Stellen mit Hülfe der gebräuchlichen Versetzungszeichen ähnlich gemacht werden, und es ist daher auch sehr begreiflich, dass sich die Zahl dieser Versetzungszeichen in dem Grade vermehrt, je weiter die versetzte Tonleiter in ihren Intervallenverhältnissen von ihrer Normaltonleiter abweicht. In je näherer Beziehung demnach eine versetzte Tonleiter mit der von C-dur steht, um so weniger Versetzungszeichen sind auch alsdann bei derselben nöthig. Die beiden Tonleitern, welche sich auf den Tönen g und f bilden, stehen desswegen vor allen andern in nächster Beziehung zur C-durtonleiter, weil jede nur ein Versetzungszeichen bedarf, um sie dieser ganz analog zu machen; denn bildet man auf dem Tone g eine Tonleiter, so wird dieselbe bis auf ihren siebenten Ton f der von C-dur vollkommen gleich, zum Beispiel:

g a h c d e f g

da nämlich dieses f zu g eine grosse Sekunde ist, welche nicht mit der Intervallenfolge der C-durtonleiter übereinstimmt, indem diese nicht allein in ihrem dritten und vierten Tone e zu f, sondern auch in ihrem siebenten und achten Tone h zu c, eine kleine Sekunde enthält, so muss bei jener der siebente Ton besonders erhöht, und also fis anstatt f genommen werden, wodurch sie dann gleichfalls von ihrem dritten zum vierten, und von ihrem siebenten zum achten Tone eine kleine Sekunde hat, und daher der C-durtonleiter auch ganz ähnlich wird. Zum Beispiel:

g a h c d e fis g.

Bildet man nun auch ebenso auf dem Tone f eine mit der C-durtonleiter in gleichen Intervallenverhältnissen fortschreitende Tonleiter, so hat man nur ihren vierten Ton h durch ein b zu erniedrigen, und dieselbe wird alsdann gleich derjenigen auf dem Tone g eine genaue Nachbildung der C-durtonleiter sein. Zum Beispiel:

f g a b c d e f.

Die G-durtonleiter charakterisirt sich also im Vergleiche zu der von C-dur nur durch ihren siebenten Ton fis, und die F-durtonleiter nur durch ihren vierten Ton b, denn alle übrigen Intervalle dieser beiden Tonleitern sind auch zugleich in der C-durtonleiter enthalten.

Ferner wird man noch durch den weiteren Vergleich dieser Tonleitern bemerken, dass die vier letzten Töne der C-durtonleiter (nämlich g a h c) auch zugleich die vier ersten Töne der G-durtonleiter, und die vier ersten Töne der C-durtonleiter (also c d e f) auch zugleich die vier letzten Töne der F-durtonleiter sind, woraus sich schliessen lässt: dass die zweite Hälfte einer Durtonleiter zugleich der Anfang — und die erste Hälfte zugleich die Fortsetzung einer nächstverwandten sein kann. Diese Wahrnehmung gibt uns nun das beste Mittel an die Hand, in welcher Ordnung alle versetzten Durtonleitern der C-durtonleiter nachgebildet werden können; denn betrachtet man die zweite Hälfte einer Durtonleiter als den Anfang zu einer andern, und bildet sofort jedesmal auf der Oberquinte oder Unterquarte einer solchen Tonleiter wieder eine ähnliche, so gelangt man mit der sechsten bis zur Fis-durtonleiter. Nimmt man ebenso die erste Hälfte einer Durtonleiter als die Fortsetzung einer andern, und bildet demnach auf der Unterquinte oder Oberquarte einer jeden versetzten Durtonleiter wieder eine gleiche nach, so gelangt man mit der sechsten bis zur Ges-durtonleiter, und da diese und die Fis-durtonleiter allgemein als gleichlautend angenommen sind, so ist mit denselben die Zahl der Durtonleitern festgestellt. Indessen bleibt es aber dennoch einem Jeden unbenommen, in der Praxis auch von der






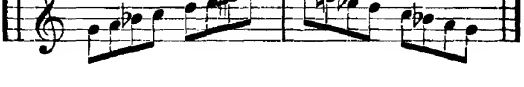
Cis - Gis - Ces - und Fes - durtonleiter so viel er will Gebrauch zu machen. Ich lasse nun hier die gebräuchlichsten Durtonleitern wie sie einerseits in steigender Quinten- und fallender Quartensprogression bis zur Fis-durtonleiter, und andererseits in fallender Quinten- und steigender Quartensprogression bis zur Ges-durtonleiter nach und nach von der C-durtonleiter abgeleitet werden, folgen. Damit man jedoch auch zugleich sehen kann, wie die Anzahl der Versetzungszeichen durch die Uebertragung der C-durtonleiter auf andere Tonstufen bedingt ist, so sollen dieselben jedesmal vor die betreffenden Noten gesetzt werden, wiewohl man sie gewöhnlich auf der linken Seite des Liniensystems unmittelbar neben den Schlüsseln angezeigt findet.


Die sämtlichen Durtonleitern.

C-dur.		C-dur.	
G-dur.		F-dur.	
D-dur.		B-dur.	
A-dur.		Es-dur.	
E-dur.		As-dur.	
H-dur.		Des-dur.	
Fis-dur.		Ges-dur.	

Da die sämtlichen Molltonleitern von den Durtonleitern abgeleitet werden, so folgen dieselben hier in der vorherigen Ordnung, nämlich: von der A-molltonleiter in steigender Quinten- und fallender Quartensprogression bis zur Dis-molltonleiter, und alsdann wieder von der A-molltonleiter in fallender Quinten- und steigender Quartensprogression bis zur Es-molltonleiter.

Die sämtlichen Molltonleitern.

A-moll.		A-moll.	
E-moll.		D-moll.	
H-moll.		G-moll.	

Fis-moll.		C-moll.	
Cis-moll.		F-moll.	
Gis-moll.		B-moll.	
Dis-moll.		Es-moll.	

Diese Molltonleitern gründen sich alle auf den Dreiklang der Tonika, weshalb auch bei den aufwärtsgehenden der sechste und siebente Ton gross, und bei den abwärtsgehenden klein sein muss; dieselben werden daher im Aufwärtsgehen nur durch ihre kleine Terze charakterisirt, indem alle ihre übrigen Intervalle in derselben Grösse auch in einer Durtonleiter enthalten sind.

Nachdem ich nun gezeigt habe, wie alle gebräuchlichen Dur- und Molltonleitern von der C-dur- und A-molltonleiter abgeleitet werden, ist auch noch Einiges über ihre harmonische Begleitung zu erwähnen.

Man findet öfter in Chorälen oder in Gesangübungen auf- und abwärtsgehende Tonleitern, bei welchen jeder Ton mit einem besonderen Akkorde begleitet wird, und es ist daher von grossem Nutzen, wenn man sich mit der mannigfachen Harmonisirung derselben recht vertraut zu machen sucht.

Die naturgemässeste harmonische Begleitung einer Dur- oder Molltonleiter geschieht jedenfalls mit dem Dreiklange der Tonika, und dem der Ober- und Unterdominante nebst den Verwechslungen dieser Akkorde, doch kann eine solche ausser diesen auch noch mit andern Akkorden begleitet werden, wie sich das in den hierüber gegebenen Beispielen hinlänglich zeigen wird.

Die Harmonisierung der auf- und abwärtsgehenden Durtonleitern.

Die ersten der folgenden Tonleitern sind mit ihren drei wesentlichsten Akkorden, nämlich mit dem Dreiklange der Tonika, und dem der Ober- und Unterdominante begleitet; diese Dreiklänge sind deswegen die hauptsächlichsten, weil sie insgesamt alle Töne der Tonleiter enthalten. Die übrigen Begleitungen bestehen alsdann theils aus den Verwechslungen dieser, und theils auch durch die Hinzuziehung noch anderer Akkorde.

Beispiele mit den Tonleitern in der Oberstimme.

[illegible]

3.

6 6 6 7 3 6 7 6 4 3 3

4.

6 6 6 6 6 6 5 6 5 3 7

Beispiele mit den Tonleitern im Basse.

1.

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

2.

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

3.

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

4.

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

Die Harmonisirung der auf- und abwärtsgehenden Molltonleitern.

Auch hier geschieht in den beiden ersten Tonleitern die harmonische Begleitung nur mit dem Dreiklange der Tonika und dem der Ober- und Unterdominante; in den folgenden indessen auch mit noch andern Akkorden. Da meiner bereits früher gegebenen Erklärung nach, bei einer aufwärtsgehenden Molltonleiter ihrer diatonischen Intervallenfolge wegen der sechste und siebente Ton erhöht wird, so müssen diese beiden Töne natürlich auch in den begleitenden Akkorden enthalten sein, weshalb denn in den hierauf bezüglichen Beispielen nicht allein die Oberdominante, sondern auch die Unterdominante eine grosse Terze hat.

Beispiele mit den Tonleitern in der Oberstimme.

1.

2.

3.

4.

Beispiele mit den Tonleitern im Basse.

1.

2.

3.

4.

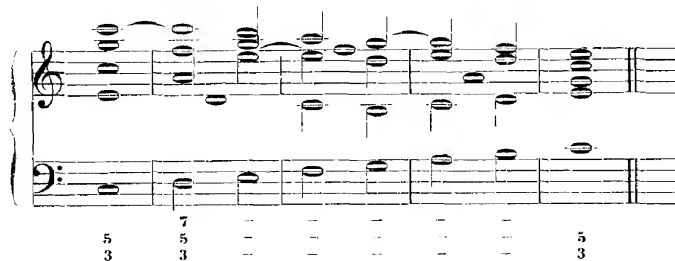
Wer sich nun zu seiner eigenen Uebung in solchen Begleitungen der Dur- und Molltonleitern versuchen will, der wird finden, dass denselben noch gar manche andere gute Harmonieen unterlegt werden können; ich gebe aber hier nur noch einige Beispiele mit einem Orgelpunkte, weil sie auf diese Weise häufig in Compositionen zur Anwendung kommen.

1.

2.

3.

Als Curiosum folgt hier nun noch eine Tonleiter im Basse, welche vom zweiten bis zum sechsten Tone aus lauter Septimenakkorden besteht, wovon einer in den andern aufgelöst wird. Um die Septimen regelmässig vorzubereiten, und zugleich alle Akkorde vollständig zu erhalten, kann ein derartiges Beispiel nur fünfstimmig ausgeübt werden.



KAPITEL XIX.

Von den Ausweichungen und Modulationen.

Wenn man von einer Tonart in eine andere übergeht, so nennt man das eine Ausweichung, und die Art und Weise, wodurch ein solcher Uebergang herbeigeführt wird, heisst Modulation. Die Modulation verhält sich also zur Ausweichung wie das Mittel zum Zweck; um nämlich von einer Tonart nach einer andern überzugehen, muss man sich besonders solcher Akkorde zu bedienen suchen, welche auf die folgende Tonart Bezug haben, dieselben müssen also zu diesem Endzwecke modificirt werden, und durch die Anwendung von solchen modificirten Akkorden in einem harmonischen Satze entsteht die Modulation.

Die Kenntniss durch gut gewählte Modulationen von einer Tonart nach allen andern auszuweichen, ist für einen jeden gebildeten Musiker unentbehrlich, und man kann daher den jungen Talenten nicht dringend genug anempfehlen, sich unablässig darin zu üben, damit sie in vorkommenden Fällen ihre Modulationen nicht dem blossen Zufall anheimzustellen nöthig haben, sondern dieselben vielmehr nach einem bestimmten Plane einzurichten im Stande sind; denn es ist gewiss, dass eine jede Composition allemal viel an ihrer Schönheit verliert, sobald sich in derselben eine Unbeholfenheit in Betreff der Uebergänge nach andern Tonarten fühlbar macht, oder auch, wenn man ohne weitere Veranlassung fortwährend modulirt. Um daher in einem Tonstücke hinsichtlich der Modulation einer guten Wirkung versichert zu sein, muss man es sich zur Regel machen, immer nur erst dann nach den von der Haupttonart entfernt liegenderen Tonarten auszuweichen, wenn sich ein genügender Grund dafür zeigt.

Die Ausweichungen können in dreierlei Arten unterschieden werden, nämlich: in eine zufällige, in eine durchgehende und in eine förmliche Ausweichung.

Eine zufällige Ausweichung entsteht: wenn eine Melodie, welche nur diatonische Intervallen enthält, mitunter Akkorde zu ihrer Begleitung hat, welche einer andern Tonart angehören, und wo also die Ursache der Ausweichung nur in den begleitenden Stimmen liegt. Zum Beispiel:



In diesem Beispiele steht wie man sieht, die Oberstimme ganz in C-dur, während durch die Modulation der andern Stimmen diverse zufällige Ausweichungen entstehen.

Eine durchgehende Ausweichung ist: wenn man von einer Tonart nach einer andern übergeht, aber ohne darin zu verweilen entweder gleich wieder in die erstere zurückkehrt, oder nach einer entfernteren modulirt. Diese Art von Ausweichungen unterscheiden sich also von den zufälligen besonders noch dadurch, dass darin die versetzten Töne, welche durch die Modulation entstehen, auch in der Oberstimme enthalten sind. Zum Beispiel:



Alle diese Beispiele enthalten durchgehende Ausweichungen, was man an der Oberstimme eines jeden wahrnehmen kann. Das erste geht von C-dur über A-moll, G-dur, F-dur, E-moll und D-moll wieder nach C-dur zurück; und das zweite geht von C-dur über D-moll, G-dur, A-moll und F-dur wieder nach C-dur; das dritte von C-dur über A-moll und G-dur nach D-dur; und das vierte ebenfalls von C-dur über B-dur und Es-dur nach As-dur.

Eine förmliche Ausweichung endlich entsteht: wenn man von einer Tonart in eine andre durch einen bestimmten Abschluss übergeht, und hernach eine Zeitlang in dieser neuen Tonart verweilt, ehe man wieder zu früheren zurückkehrt, oder sich abermals nach einer anderen wendet. Die zwei letzten der vorgehenden Beispiele können daher auch zugleich als förmliche Ausweichungen angesehen werden. Weil also sowohl die zufälligen als auch die durchgehenden Ausweichungen schon in den förmlichen enthalten sind, so haben wir uns hier auch nur hauptsächlich mit den letzteren zu beschäftigen; bevor wir aber dieselben ordnungsmässig durchnehmen, ist noch ein Mehreres über die verwandtschaftlichen Beziehungen, in welchen die Tonarten zu einander stehen, als hierhergehörig zu berichten.

Die Uebergänge von einer Tonart nach allen andern können nämlich nach vier verschiedenen Richtungen hin stattfinden.

Erstens: von einer Durtonart nach allen Durtonarten.

Zweitens: von einer Molltonart nach allen Molltonarten.

Drittens: von einer Durtonart nach allen Molltonarten, und

Viertens: von einer Molltonart nach allen Durtonarten.

Weil aber die Tonarten theils in näherer und theils in weiterer Beziehung zu einander stehen, je nachdem sie mehr oder weniger Akkorde gemeinschaftlich besitzen, so werden dieselben in Verwandtschaftsgrade unterschieden, wonach man, um von einer Tonart in eine andere auszuweichen, seine Modulationen einzurichten hat. Diese Verwandtschaftsgrade werden progressionsweise in steigender und in fallender Linie von einer Tonart abgeleitet und bestimmt.

Unter den verwandten Tonarten in steigender Linie versteht man solche, welche sich quintenweise aufwärts, und unter denjenigen in fallender Linie, die sich quintenweise abwärts von einer gemeinsamen Normaltonart bilden. Davon stehen diejenigen Tonarten, welche die meisten Akkorde gemeinschaftlich haben, natürlich auch in nächster verwandtschaftlicher Beziehung zu einander. So ist zum Beispiel G-dur und F-dur im ersten Grade mit C-dur verwandt, und zwar G-dur in steigender und F-dur in fallender Linie, denn G-dur bildet sich auf der Oberquinte, und F-dur auf der Unterquinte von C-dur. Aus demselben Grunde ist D-dur mit G-dur, und B-dur mit F-dur im ersten, mit C-dur aber im zweiten Grade verwandt. A-dur und Es-dur befindet sich demnach im dritten, E-dur und As-dur im vierten, H-dur und Des-dur im fünften, und Fis-dur und Ges-dur im sechsten Verwandtschaftsgrade mit C-dur, was man leicht an den Vorzeichnungen einer jeden dieser Tonarten sehen kann. Indessen weicht man von C-dur gewöhnlich nicht weiter als bis zum sechsten Grade aus; denn anstatt Cis-dur nimmt man meistens Des-dur, weil dieses nur im fünften, jenes aber im siebenten Grade mit C-dur verwandt ist.

Von Moll zu Moll finden ganz dieselben verwandtschaftlichen Verhältnisse statt, und es sind also mit A-moll die Tonarten E-moll und D-moll im ersten Grade, H-moll und G-moll im zweiten Grade, Fis-moll und C-moll im dritten Grade, Cis-moll und F-moll im vierten Grade, Gis-moll und B-moll im fünften Grade, und Dis-moll und Es-moll im sechsten Grade verwandt, und zwar wieder die Tonarten von E-moll bis Dis-moll in steigender Linie, und von D-moll bis Es-moll in fallender Linie. Auch von Moll zu Moll geht man nicht leicht weiter als bis zum sechsten Grade, weil man für Ais- oder As-moll, welche mit A-moll im siebenten Grade verwandt sind, eher Gis-moll und B-moll nimmt.

Bemerkenswerth scheint mir hier noch zu sein: dass diejenigen Tonarten, welche sich in gleicher Entfernung von ihrer gemeinsamen Normaltonart bilden, auch immer im nämlichen Grade mit dieser verwandt sind. So bildet sich zum Beispiel G-dur auf der Oberquinte und F-dur auf der Unterquinte, D-dur auf der grossen Obersekunde und B-dur auf der grossen Untersekunde, A-dur auf der kleinen Unterterze und Es-dur auf der kleinen Oberterze, E-dur auf der grossen Oberterze und As-dur auf der grossen Unterterze, H-dur auf der kleinen Untersekunde und Des-dur auf der kleinen Obersekunde, und endlich Fis-dur auf der übermässigen Oberquarte, und Ges-dur auf der übermässigen Unterquarte von C-dur. Von all diesen Tonarten sind also immer zwei in gleichem Grade mit C-dur verwandt, und auch ebenso verhält es sich mit A-moll im Vergleiche zu den übrigen Molltonarten.

C-dur und A-moll sind demnach sowohl in steigender als in fallender Linie von sechs Tonarten gleichen Charakters umgeben, weshalb man denn auch, wie schon gesagt, von C-dur nach allen Dur- und von A-moll nach allen Molltonarten gewöhnlich nicht weiter als bis zum sechsten Grade ausweicht. Von Dur nach Moll, oder von Moll nach Dur erstrecken sich jedoch die Ausweichungen bis zum siebenten Verwandtschaftsgrade, weil man hier zum Beispiel von C-dur nach sieben Molltonarten, und von A-moll nach sieben Durtonarten moduliren kann. Indessen ist von einer Dur- nur eine Molltonart, und von einer Moll- nur eine Durtonart im ersten Grade verwandt, von C-dur also nur A-moll, denn E-moll und D-moll ist schon im zweiten, und H-moll und G-moll demnach im dritten, Fis-moll und C-moll im vierten, Cis-moll und F-moll im fünften, Gis-moll und B-moll im sechsten, und Dis-moll und Es-moll im siebenten Grade mit C-dur verwandt. Mit A-moll ist von den Durtonarten nur C-dur im ersten Grade, G-dur und F-dur aber im zweiten, D-dur und B-dur im dritten, A-dur und Es-dur im vierten, E-dur und As-dur im fünften, H-dur und Des-dur im sechsten, und Fis-dur und Ges-dur im siebenten Grade verwandt.

Da sich der Verwandtschaftsgrad von C-dur zu allen andern Durtonarten, und von A-moll zu allen andern Molltonarten sehr leicht an der Zahl der Versetzungszeichen einer jeden versetzten Tonart erkennen lässt, so bleibt hier nur noch zu wissen nöthig, auf welche Weise man ebensogut auch von jeder andern Tonart aus die Verwandtschaftsgrade zu den übrigen Tonarten auffinden kann.

Will man zum Beispiel wissen, in welchem verwandtschaftlichen Verhältnisse D-dur mit H-dur steht, so darf man nur die Vorzeichnungen dieser beiden Tonarten in Erwägung ziehen, da nämlich D-dur zwei, H-dur aber fünf Kreuze hat, so zieht man von dem letzteren zwei Kreuze ab, wodurch man gewahr wird, dass D-dur und H-dur im dritten Grade verwandt ist; und will man schnell erfahren, in welchem Verwandtschaftsgrade sich A-dur mit B-dur befindet, so addirt man die Vorzeichnungen dieser beiden Tonarten zusammen, und man sieht alsdann, dass dieselben im fünften Grade verwandt sind. Demnach ist also E-moll mit Gis-moll im vierten, und C-moll mit Fis-moll im sechsten Grade verwandt.

Um nun die verwandtschaftlichen Verhältnisse nicht allein von C-dur nach allen Molltonarten oder von A-moll nach allen Durtonarten, sondern auch von jeder andern Dur- oder Molltonart aus beurtheilen zu können, dient es zur Erleichterung, wenn man sich dabei zuerst den Verwandtschaftsgrad der dazwischenliegenden Paralleltonart denkt, wo alsdann die gesuchte Tonart einen Grad mehr enthält; denn vergleicht man zum Beispiel die Tonart G-dur mit der von A-moll, so wird man finden, dass dieselben im zweiten Grade mit einander verwandt sind, weil nämlich C-dur dazwischen liegt, welches mit beiden im ersten Grade verwandt ist. Aus demselben Grunde ist auch D-dur mit E-moll und Fis-moll im zweiten Grade verwandt, denn zwischen D-dur und E-moll liegt G-dur, und zwischen D-dur und Fis-moll ebenso A-dur als Paralleltonart. C-moll ist daher mit F-dur im dritten, B-moll mit B-dur im vierten, und H-moll mit Es-dur im sechsten Grade verwandt.

Die Uebergänge von einer Tonart zur andern können auf mannigfache Weise in Ausübung gebracht werden, zum Beispiel:

- 1) Durch die Anwendung vermittelnder Akkorde. Diese sind solche, welche das Gehör schon im Voraus auf die folgende Tonart vorbereiten.
- 2) Durch die Modificirung der Akkorde; wenn man nämlich die Prime, Terze oder Quinte eines Dreiklanges oder Septimenakkordes chromatisch erhöht oder erniedrigt.

- 3) Durch die Anwendung der Retardation oder der zufälligen Dissonanzen, welche durch die Zurückhaltung von einem oder mehreren Intervallen bei den harmonischen Fortschreitungen entstehen.
- 4) Durch die Anwendung der enharmonischen Verwechslungen. Diese sind besonders dazu geeignet, um schnell nach entferntliegenden Tonarten auszuweichen.
- 5) Durch die Anwendung von Trugschlüssen, welche man auch plötzliche Ausweichungen nennen kann, weil sie ohne alle Vorbereitung geschehen.
- 6) Durch die Anwendung eines einzigen Zwischenakkordes. Zum Beispiel durch den Dominantseptimenakkord von der Tonart, in welche die Ausweichung geschehen soll; und endlich:
- 7) Durch die Mehrdeutigkeit der Prime, Terze oder Quinte eines Schlussdreiklages; indem man nämlich bei einem Tonschlusse eines von diesen drei Intervallen eine Zeit lang allein fortönen lässt, und alsdann einen der vorhergehenden Tonart fremden Akkord anschlägt.

Ich werde nun alle gebräuchlichen Ausweichungen von C-dur oder A-moll ausgehend, nach ihren Verwandtschaftsgraden geordnet, in praktischen Beispielen zu zeigen suchen, wobei ich mich indessen zunächst auf die vier ersten der weiter oben angegebenen Mittel beschränke, weil diese die hauptsächlichsten sind, und daher auch die meiste Aufmerksamkeit verdienen. Die vermittelnden Akkorde, welche bei den verschiedenen Verwandtschaftsgraden, um auf die folgende Tonart hinzuleiten, in Anwendung gebracht wurden, kann man am besten an den Beispielen selbst sehen.

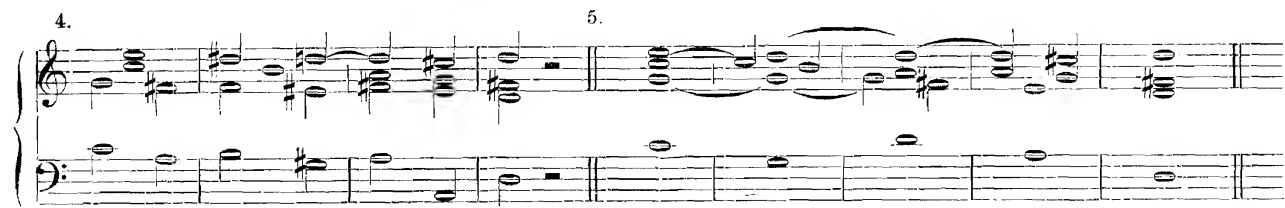
Ausweichungen von C-dur nach allen andern Tonarten.

Von C-dur nach G-dur.

Von C-dur nach F-dur.

Von C-dur nach D-dur.


4. 5.



6.



1. Von C-dur nach B-dur. 2.



3. 4.



5.



1. Von C-dur nach A-dur. 2.



3. 4.



5. 6.



7. NB.



In den zwei letzten Beispielen geschehen die Ausweichungen durch die enharmonischen Verwechslungen der Septimen c.

Von C-dur nach Es-dur.

Von C-dur nach E-dur.

Auch hier geschieht im letzten Beispiele die Ausweichung durch die enharmonische Verwechslung der Septime g im zweiten Akkorde.

1. Von C-dur nach As-dur.

Von C-dur nach H-dur.

1. 2.

3. 4.

5.

Von C-dur nach Des-dur

1. 2.

3. 4.

5. 6.

Von C-dur nach Fis-dur.

1. 2.

3. 4.



Von C-dur nach Ges-dur.



Ausweichungen von A-moll nach allen andern Molltonarten.

Von A-moll nach E-moll.



Von A-moll nach D-moll.

1. 2.

3. 4.

5. 6.

Von A-moll nach H-moll.

1. 2.

3. 4.

5.

Von A-moll nach G-moll.

1. 2.

3. 4.

5.

Von A-moll nach Fis-moll.

1. 2.

3. 4.

5.

Von A-moll nach C-moll

1. 2.

3.

4. 5.

Von A-moll nach Cis-moll.

1. 2. 3.

4. 5.

6.

Musical notation for exercise 6, showing a single measure in treble and bass staves.

Von A-moll nach F-moll.

1. 2.

Musical notation for exercise 1, showing two measures in treble and bass staves.

3.

Musical notation for exercise 3, showing two measures in treble and bass staves.

4.

Musical notation for exercise 4, showing two measures in treble and bass staves.

Von A-moll nach Gis-moll.

1. 2.

Musical notation for exercise 1, showing two measures in treble and bass staves.

3. 4.

Musical notation for exercise 3, showing two measures in treble and bass staves.

5.

Musical notation for exercise 5, showing two measures in treble and bass staves.

Von A-moll nach B-moll.

1. 2.

Musical notation for exercise 1, showing two measures in treble and bass staves.

3. 4.

Exercise 3: Treble staff has a half note chord (F, A, C) followed by a half note chord (B, D, F). Bass staff has a half note chord (F, A, C) followed by a half note chord (B, D, F).
Exercise 4: Treble staff has a half note chord (B, D, F) followed by a half note chord (A, C, E). Bass staff has a half note chord (B, D, F) followed by a half note chord (A, C, E).

5.

Exercise 5: Treble staff has a half note chord (F, A, C) followed by a half note chord (B, D, F). Bass staff has a half note chord (F, A, C) followed by a half note chord (B, D, F).

Von A-moll nach Dis-moll.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

Exercise 1: Treble staff has a half note chord (F, A, C) followed by a half note chord (B, D, F). Bass staff has a half note chord (F, A, C) followed by a half note chord (B, D, F).
Exercise 2: Treble staff has a half note chord (B, D, F) followed by a half note chord (A, C, E). Bass staff has a half note chord (B, D, F) followed by a half note chord (A, C, E).
Exercise 3: Treble staff has a half note chord (F, A, C) followed by a half note chord (B, D, F). Bass staff has a half note chord (F, A, C) followed by a half note chord (B, D, F).
Exercise 4: Treble staff has a half note chord (B, D, F) followed by a half note chord (A, C, E). Bass staff has a half note chord (B, D, F) followed by a half note chord (A, C, E).
Exercise 5: Treble staff has a half note chord (F, A, C) followed by a half note chord (B, D, F). Bass staff has a half note chord (F, A, C) followed by a half note chord (B, D, F).
Exercise 6: Treble staff has a half note chord (B, D, F) followed by a half note chord (A, C, E). Bass staff has a half note chord (B, D, F) followed by a half note chord (A, C, E).

Von A-moll nach Es-moll.

1. 2. 3. 4.

Exercise 1: Treble staff has a half note chord (F, A, C) followed by a half note chord (B, D, F). Bass staff has a half note chord (F, A, C) followed by a half note chord (B, D, F).
Exercise 2: Treble staff has a half note chord (B, D, F) followed by a half note chord (A, C, E). Bass staff has a half note chord (B, D, F) followed by a half note chord (A, C, E).
Exercise 3: Treble staff has a half note chord (F, A, C) followed by a half note chord (B, D, F). Bass staff has a half note chord (F, A, C) followed by a half note chord (B, D, F).
Exercise 4: Treble staff has a half note chord (B, D, F) followed by a half note chord (A, C, E). Bass staff has a half note chord (B, D, F) followed by a half note chord (A, C, E).



Dies sind also die zwölf Ausweichungen von C-dur nach allen Durtonarten, und von A-moll nach allen Molltonarten. Ich nahm bei deren Abfassung besonders darauf Bedacht, die Uebergänge zuerst hauptsächlich nur durch Dreiklänge und deren Umkehrungen zu bilden; nachher aber auch dabei chromatische Gänge oder dissonirende Akkorde — und bei den Ausweichungen nach entfernteren Tonarten auch enharmonische Verwechslungen — mit in Anwendung zu bringen, und der Studirende wird nun schon aus den bereits gegebenen Beispielen kennen gelernt haben, dass man ebenso leicht nach den weitesten, wie zu den nächstverwandten Tonarten moduliren kann, woferne man nur immer die geeignetsten Akkordverbindungen dazu wählt.

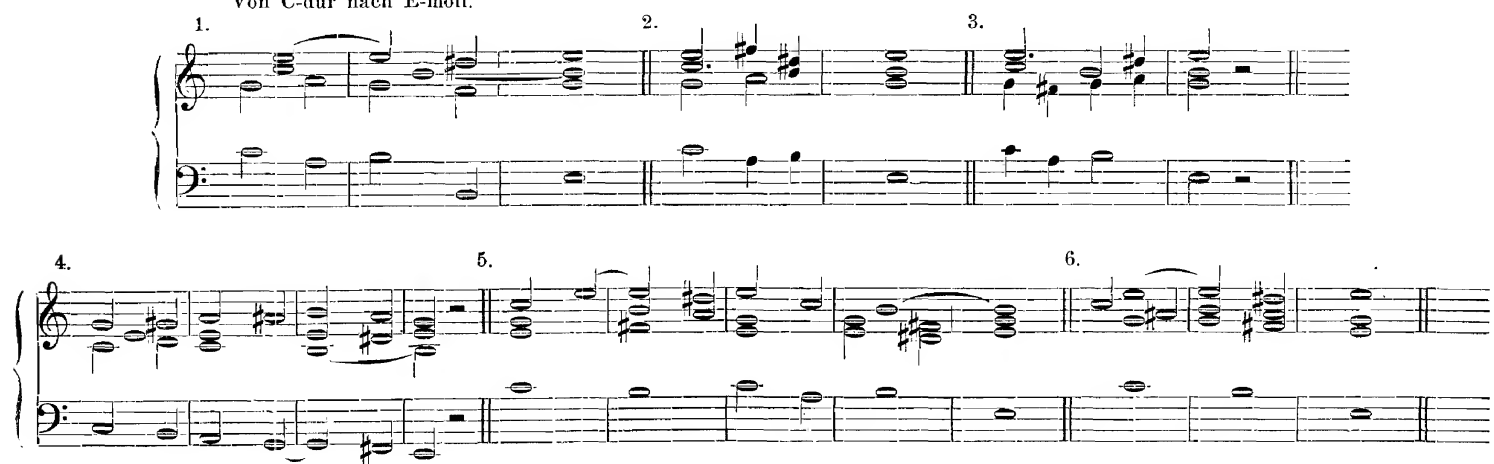
Hier folgen nun auch in derselben Ordnung die sämtlichen Ausweichungen von Dur nach Moll, und von Moll nach Dur, wovon es vierzehn gibt, weil sich dieselben sowohl in steigender als in fallender Linie bis zum siebenten Verwandtschaftsgrade erstrecken, nämlich von C-dur bis Dis-moll oder Es-moll, und von A-moll bis Fis-dur oder Ges-dur.

Ausweichungen von C-dur nach allen Molltonarten.

Von C dur nach A-moll.



Von C-dur nach E-moll.



Von C-dur nach D-moll.

1. 2.

3. 4.

5.

Von C-dur nach H-moll.

1. 2.

3. 4.

5.

Von C-dur nach G-moll.

1. 2.

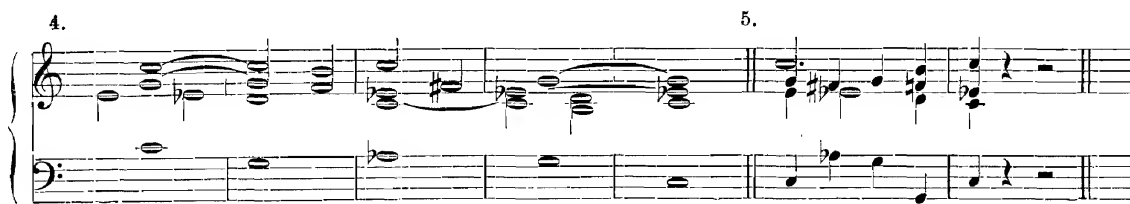
3. 4.



Von C-dur nach Fis-moll.



Von C-dur nach C-moll.



Von C-dur nach Cis-moll.



4.

Musical notation for exercise 4, measures 1-4. The exercise is in C major, starting with a C4 octave chord. The right hand plays a sequence of chords: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, then a descending sequence: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand plays a simple bass line: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, then a descending sequence: B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

5.

Musical notation for exercise 5, measures 1-4. The exercise is in C major, starting with a C4 octave chord. The right hand plays a sequence of chords: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, then a descending sequence: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand plays a simple bass line: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, then a descending sequence: B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

Von C-dur nach F-moll.

1. 2.

Musical notation for exercise 1, measures 1-4. The exercise is in C major, starting with a C4 octave chord. The right hand plays a sequence of chords: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, then a descending sequence: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand plays a simple bass line: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, then a descending sequence: B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

5.

Musical notation for exercise 5, measures 1-4. The exercise is in C major, starting with a C4 octave chord. The right hand plays a sequence of chords: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, then a descending sequence: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand plays a simple bass line: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, then a descending sequence: B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

Von C-dur nach Gis-moll.

1. 2.

Musical notation for exercise 1, measures 1-4. The exercise is in C major, starting with a C4 octave chord. The right hand plays a sequence of chords: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, then a descending sequence: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand plays a simple bass line: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, then a descending sequence: B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

5.

Musical notation for exercise 5, measures 1-4. The exercise is in C major, starting with a C4 octave chord. The right hand plays a sequence of chords: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, then a descending sequence: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand plays a simple bass line: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, then a descending sequence: B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

Von C-dur nach B-moll.

1. 2.

3. 4.

5.

Von C-dur nach Dis-moll.

1. 2.

3. 4.

5.

6.

Von C-dur nach Es-moll.

1. 2.

Ausweichungen von A-moll nach allen Durtonarten.

Von A-moll nach C-dur.

4. 5.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system, labeled '4.', shows the beginning of the piece with a treble and bass staff. The second system, labeled '5.', continues the melody and accompaniment. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piece concludes with a double bar line.

Von A-moll nach G-dur.

1. You'll never walk alone. 2. You'll never walk alone. 3. You'll never walk alone.

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems, each corresponding to a line of the lyrics. The first system is marked '1.' and the second '2.'. The third system is marked '3.' and includes a key signature change to one sharp (F#) for the final measure. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

4. 5.

Von A-moll nach F-dur.

1. 2.

3. 4.

5. 6.

This section contains six exercises for a piano. Exercises 1 and 2 are on a grand staff. Exercises 3 and 4 are on a grand staff. Exercises 5 and 6 are on a grand staff. The exercises are arranged in three rows. The first row contains exercises 1 and 2. The second row contains exercises 3 and 4. The third row contains exercises 5 and 6. The exercises are written in A minor and F major.

Von A-moll nach D-dur.

1. 2.

3. 4.

5.

This section contains five exercises for a piano. Exercises 1 and 2 are on a grand staff. Exercises 3 and 4 are on a grand staff. Exercise 5 is on a grand staff. The exercises are arranged in three rows. The first row contains exercises 1 and 2. The second row contains exercises 3 and 4. The third row contains exercise 5. The exercises are written in A minor and D major.

Von A-moll nach B-dur.

1. 2.

3. 4.

This section contains four exercises for a piano. Exercises 1 and 2 are on a grand staff. Exercises 3 and 4 are on a grand staff. The exercises are arranged in two rows. The first row contains exercises 1 and 2. The second row contains exercises 3 and 4. The exercises are written in A minor and B major.



Von A-moll nach A-dur.



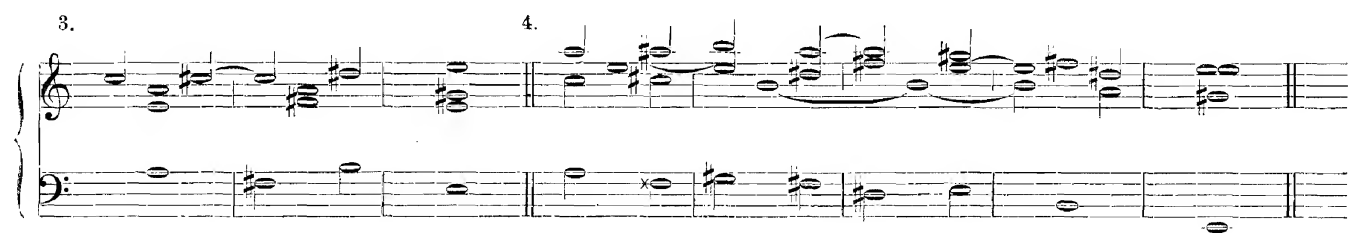
Von A-moll nach Es-dur.



Von A-moll nach E-dur.



3. 4.



5. 6.



Von A-moll nach As-dur.

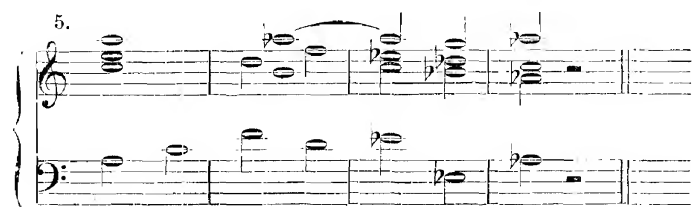
1. 2.



3. 4.

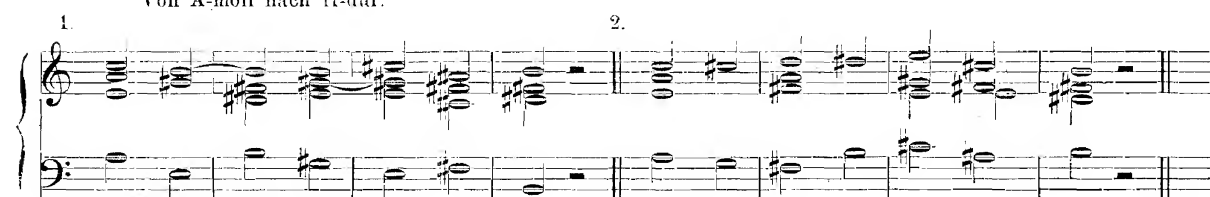


5.

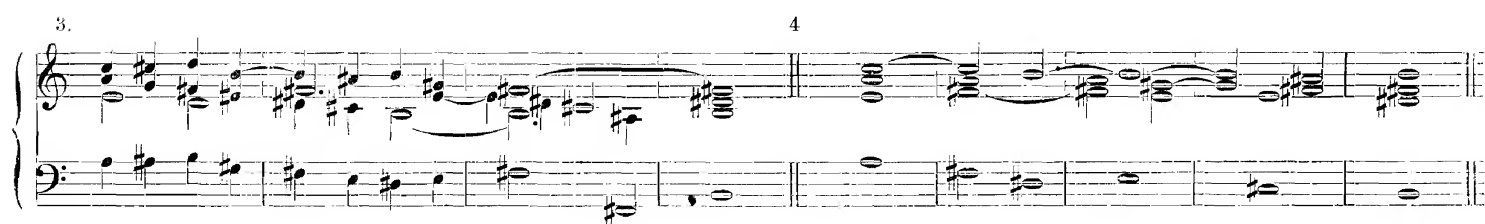


Von A-moll nach H-dur.

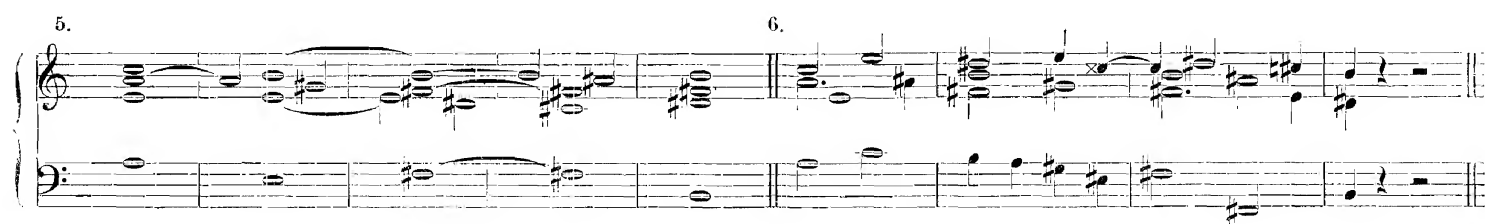
1. 2.



3. 4.



5. 6.



Von A-moll nach Des-dur.

1. 2.

3. 4.

5.

Von A-moll nach Fis-dur.

1. 2.

3.

4. 5.

Von A-moll nach Ges-dur.

1. 2.

3.



Man findet in dramatischen Werken (besonders in Recitativen) mitunter ganz plötzliche Ausweichungen, die meistens dadurch entstehen, dass der Dominantdreiklang oder Dominantseptimenakkord (in Moll auch der verminderte Septimenakkord auf der erhöhten siebenten Stufe) von derjenigen Tonart in welche die Ausweichung geschieht, auf eine passende Weise dem Dreiklange der vorhergehenden Tonart angereicht wird. Es ist also hier gerade der umgekehrte Fall, wie in dem elften Kapitel dieses Buches bei den aussergewöhnlichen Auflösungen der Dominantseptime gelehrt wurde, denn dort war es allemal der Dominantenakkord der vorausgegangenen Tonart, welcher durch seine trügliche Auflösung plötzlich in eine andere Tonart führte, während es hier der Dominantenakkord der darauffolgenden Tonart ist.

Durch diese plötzlichen Ausweichungen empfindet übrigens das Ohr häufig eine unangenehme Härte, welche von den querständigen Fortschreitungen herrührt, die bei einigen Uebergängen nach entfernteren Tonarten nicht immer zu vermeiden sind, weil bei denselben viele näherliegende Tonarten mit einem Male übersprungen werden. Indessen könne aber diese Derbheiten öfter dadurch gemildert werden, dass man diejenigen Intervalle, welche einen Querstand veranlassen, in derselben Stimme lässt. Zum Beispiel:

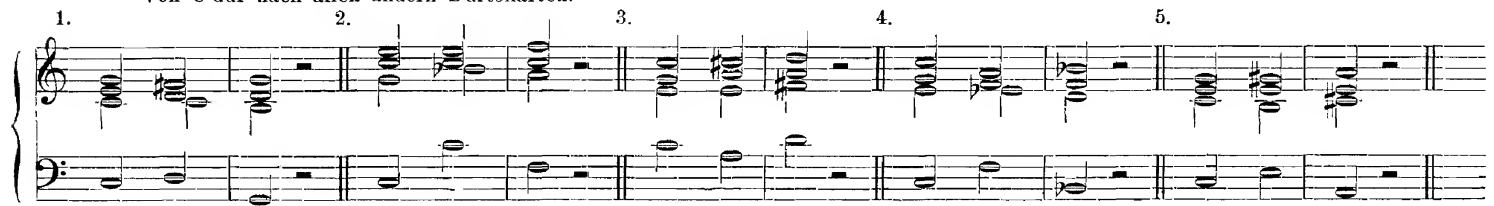


Im ersten Beispiele entsteht also durch das unerwartete Eintreten des Tones cis ein Querstand, welcher in den zwei folgenden Beispielen dadurch beseitigt ist, dass das cis in derselben Stimme genommen wurde, und es ist daher rathsam bei allen ähnlichen Fällen, wofern es geschehen kann, auf dieselbe Weise zu verfahren.

Obschon nun diese Art von Ausweichungen keine so grosse Uebung wie die vorhergehenden erheischen, indem das Gehör bei denselben ebensowenig als bei den Trugschlüssen auf die folgende Tonart vorbereitet zu sein braucht, so finde ich es dennoch dem Zwecke dieses Kapitels gemäss, von jeder mindestens ein Beispiel hierher zu setzen, damit der Schüler die Resultate derselben hinlänglich kennen lernen, und seine eigenen Uebungen darnach anstellen kann.

Ausweichungen, welche nur durch einen Zwischenakkord geschehen.

Von C-dur nach allen andern Durtonarten.



6. 7. 8. 9. 10.

11. 12.

Von A-moll nach allen andern Molltonarten.

1. 2. 3. 4. 5.

6. 7. 8. 9. 10.

11. 12.

Hier wurde öfter anstatt des Dominantenakkordes der verminderte Septimenakkord genommen, weil dieser meistens fühlbarer auf die folgende Molltonart hinleitet als jener.

Von C-dur nach allen Molltonarten.

1. 2. 3. 4. 5.

6. 7. 8. 9. 10.

11. 12. 13.

NB. NB. NB.

Die mit einem NB. bezeichneten ungewöhnlichen Fortschreitungen im Basse hätten leicht durch die enharmonische Verwechslung dieser Akkorde vermieden werden können; der Consequenz wegen habe ich aber diese Tonarten beibehalten, welche im Ganzen mehr das Auge als das Ohr befremden.

Von A-moll nach allen Durtonarten,

Zur Ergänzung dieses Kapitels ist nun noch ein Mittel zu erwähnen, welches gleichfalls dazu dient, von einer Tonart in eine andere überzugehen. Man kann nämlich am Ende einer Periode die Prime, Terze oder Quinte des Schlussdreiklages allein forthören lassen, und alsdann diesem festgehaltenen Tone im darauffolgenden Takte eine andere Harmonie unterlegen. Diese Ausweichungen werden also nicht wie die bisherigen, durch einen Tonschluss, welcher in die andere Tonart hintüberleitet, sondern unmittelbar durch einen frei angeschlagenen Akkord bewirkt. Ich werde aber hier nur einige Ausweichungen dieser Art, und zwar nur solche, die von C-dur entfernt liegen, angeben, woran sich alsdann schon von selbst abnehmen lässt, dass diejenigen in die näherverwandten Tonarten um so eher stattfinden können. Um jedoch die praktische Anwendung derselben recht augenscheinlich zu machen, will ich bei jedem Beispiele dem C-durdreiklange ein kurzes Motiv anreihen, welches man als den Anfang einer neuen Periode anzusehen hat.

Dass übrigens nach dem C-durdreiklange auch Dreiklänge, welche zu demselben in noch weiterer Beziehung als die hier gezeigten stehen, frei angeschlagen, und dadurch solche plötzliche Ausweichungen bezweckt werden können, sollen die drei folgenden Beispiele beweisen.



Mitunter schliesst man aber auch eine Periode ganz ab, und fängt die folgende nach einer Pause oder nach einer Fermate in einer andern Tonart an; oder man bildet von einer Tonart zur andern eine kurze Ueberleitung mit nur einer Stimme. Um zu zeigen, wie man auch auf diese Weise schnell in die entferntesten Tonarten gelangen kann, wähle ich das nachstehende Beispiel, welches von C-dur nach Ges-dur übergeht.



Alle derartige Ausweichungen hängen ebenso wie diejenigen, welche durch Trugschlüsse entstehen, hauptsächlich nur von der Phantasie eines Tonsetzers ab, und erfordern daher — um sich derselben am rechten Platze zu bedienen — weniger ein grosses Studium, als vielmehr einen feinen, aesthetischen Sinn, weshalb ich es auch nicht für nöthig hielt, darüber so viele Beispiele als bei den vorhergehenden Arten zu geben. Ueberhaupt glaube ich aber auf die vielfachen Mittel und Wege, um von einer Tonart nach allen andern überzugehen, hinlänglich aufmerksam gemacht zu haben, so dass Jeder, der diese Mittel wohl zu gebrauchen weiss, mit Leichtigkeit nach den entferntesten Tonarten auszuweichen im Stande ist, wobei er manchmal vielleicht eher über die rechte Wahl, als über das Mittel selbst in Verlegenheit gerathen wird.

K A P I T E L X X.

Von den Tonarten der alten Griechen und dem Entwicklungsgange derselben bis auf unsere Zeit.

Unter den alten Tonarten werden bekanntlich diejenigen verstanden, welche schon viele Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung bei den Griechen im Gebrauche waren, und hernach auf die Römer, und von diesen alsdann auch auf uns übergingen.

Ob nun die alten Griechen schon wirklich eine solche Musik hatten, die mit unserem Begriffe von dieser Kunst zu vergleichen wäre, ist mit vollem Rechte in Zweifel zu ziehen, indem ja dieselbe zu damaliger Zeit erst im Entstehen

war, und auch überhaupt keinen sehr schnellen Fortgang nehmen konnte, weil sie keine so positive Grundlage — wie zum Beispiel die nachahmenden Künste — hatte; sie musste also so zu sagen aus sich selbst hervorgehen, die Klangverhältnisse derselben mussten zuerst geprüft, und nach gewissen Regeln geordnet und festgestellt werden, bevor an deren regelmässigen Gebrauch zu denken war; und selbst auch dann, nachdem man schon wirklich ein gewisses System dafür erfunden, war doch das Tongebiet dieses Systemes noch Jahrhunderte hindurch so beschränkt, dass man sich unmöglich eine grosse Vorstellung von dessen Wirkung machen kann. Auch ist uns leider nicht ein einziges zuverlässiges Musikstück von den Griechen hinterlassen worden, woraus man mit Sicherheit auf den damaligen Standpunkt dieser Kunst schliessen könnte; denn alle Nachrichten, welche wir in Bezug auf griechische Musik besitzen, erhielten wir nur durch die nachgelassenen Schriften der Philosophen jener Zeit, woraus sich indessen entnehmen lässt, dass sie ihrer Musik eine erstaunliche Wirkung beimassen. So berichtet uns zum Beispiel Plato (geb. zu Athen 429 v. Chr.) und nach diesem auch Plutarch, dass manche Tonarten die Hörer zur Freude, und andere dagegen zur Traurigkeit gestimmt hätten, so wie, dass welche dazu geeignet wären, das Volk bis zur Wuth zu bringen, oder auch zum Kampfe anzureizen, ja sogar auch — Kranke gesund zu machen.

Ich werde nun das, was man überhaupt von dem Tonsysteme der alten Griechen erfahren konnte, so weit es dem Zwecke dieses Buches entspricht, in möglichster Kürze zu erläutern suchen, und dann auch zeigen, wie die aus demselben hervorgegangenen Tonarten später zum Gebrauche des christlichen Gottesdienstes in unseren Kirchen eingeführt wurden.

Das griechische Tonsystem.

Die Zeit, wo die Untersuchung der Klangverhältnisse bei den Griechen ihren Anfang nahm, fällt ohngefähr in die Mitte des sechsten Jahrhunderts vor Christi Geburt; denn damals war es Pythagoras, der berühmte Philosoph (geb. 584 v. Chr.), welcher die Erfahrung machte, dass die Intervalle durch Zahlen mathematisch bestimmt werden können. Um dieses zu bewerkstelligen, erfand er das Monochord (Einsaiter), mit welchen er alsdann dieselben nach gewissen Proportionen systematisch zu ordnen suchte, wodurch dieser Mann als der eigentliche Gründer der Tonkunst anzusehen ist; denn erst von dieser Zeit an erhob sich die Musik nach und nach zur Kunst und Wissenschaft, weil es sich nun die gelehrtesten Männer Griechenlands angelegen sein liessen, dieselbe zu fördern, und zu höherer Vollkommenheit zu bringen.

Es ist zwar gewiss, dass schon lange vor des Pythagoras Lebzeiten Musik gespielt und gesungen wurde; aber ebenso gewiss ist es auch, dass man damals noch keinen klaren Begriff von einer geordneten Aufeinanderfolge von ganzen und halben Tönen hatte, und demnach auch noch nichts von einem eigentlichen Tonsysteme wusste. Denn so viel aus den älteren Schriften hervorgeht, waren die einzigen Intervalle, welche die Griechen bis dahin als feststehend kannten, die Oktave (Diapason), die Quinte (Diapente) und die Quarte (Diatessaron), wahrscheinlich weil dieselben aus den einfachsten, und darum auch am leichtesten fasslichen Zahlenverhältnissen, nämlich von 1 bis zu 4 entsprangen, zum Beispiel: 1 : 2 : 3 : 4. Aber aus diesen drei Intervallenverhältnissen allein konnte unserem Ermessen nach unmöglich eine fließende Melodie entstehen, weil die hierzu so nothwendigen kleineren Tonabstufungen fehlten. Pythagoras trachtete daher diesem Mangel dadurch abzuheffen, dass er diese bereits bestehenden grösseren Intervallenverhältnisse mit kleineren Zwischenstufen auszufüllen suchte, und er wählte für seinen Zweck vorzugsweise die Quarte, also das kleinste von den damals bekannten Intervallen, und bildete damit ein Quartensystem. Damit er nun dieses zu Stande bringen konnte, theilte er zuerst die Intervalle in Grade ein. Ein solcher Grad hiess bei den Griechen Tonos (ganzer Ton), und Pythagoras gab ihm das Verhältniss 8 : 9, da aber zwei von solchen Graden die Quarte nicht ganz auszufüllen vermochten, sondern vielmehr noch etwa die Hälfte eines ganzen Grades dazu nöthig war, so nannte er diesen halben Grad ein Hemitonion (einen halben Ton), und dieses Hemitonion hatte das Verhältniss von 243 : 256. Mit diesen drei Tönen bildete nun Pythagoras sein System, in welchem er seinem Principe nach mit dem halben Tone den Anfang machte, und diesem alsdann die beiden ganzen Töne folgen liess; weil er aber hierzu ein Instrument mit vier Saiten benützte, so wird er auch zugleich als der Erfinder desselben angegeben. Dieses Instrument hiess bei den Griechen Tetrachordon (Viersaiter).

Das erste Tetrachord soll nun unserer jetzigen Tonordnung nach vom grossen H ausgegangen sein, und es enthielt also die Töne:

$$H - c - d - e.$$

Der geringe Tonumfang dieses nun erfundenen Tonsystemes konnte natürlich nicht lange genügen, und es musste daher sehr bald das Bedürfniss fühlbar werden denselben zu erweitern; dies geschah dadurch, dass man diesem Tetrachorde

ein ähnliches nachzubilden suchte, welches eine Quarte höher gestimmt war, so dass also der höchste Ton des ersten Tetrachordes mit dem tiefsten Tone des zweiten im Einklange stand. Ein solches Ineinanderfügen von zwei Tetrachorden nannten die Griechen Synape (Zusammenhang). Zum Beispiel:

$$\begin{array}{c} \text{Synape.} \\ e - f - g - a. \\ H - c - d - e \end{array}$$

Diese beiden mit einander verbundenen Tetrachorde hatten nun schon eine Stufenfolge von sieben Tönen und bildeten daher zusammen ein Heptachordon (Siebensaiter). Allein auch dieser Tonumfang konnte mit der Zeit nicht befriedigen, und so setzte man denn dieses einmal begonnene Quartensystem fort, und fügte dem zweiten Tetrachorde noch ein drittes bei, was aber nicht anders geschehen konnte, als dass man zwischen diesen beiden Tetrachorden einen ganzen Ton frei liess, weil sonst die Ordnungsfolge der ganzen und halben Töne unterbrochen worden wäre, und das ganze Tonsystem dadurch zwei verschiedene Tonarten zugleich enthalten hätte. Der Zwischenraum von einem ganzen Tone, welcher diese beiden Tetrachorde von einander schied, hiess Diazeugsis (Trennung). Zum Beispiel:

$$\begin{array}{c} \text{Diazeugsis.} \\ e - f - g - a \quad | \quad h - \bar{c} - \bar{d} - \bar{e}. \end{array}$$

Aus diesen zwei unverbundenen Tetrachorden entstand nun ein Oktachordon (Achtsaiter), dessen Erfindung ebenfalls dem Pythagoras zugeschrieben wird, weshalb man es auch ehemals die pythagorische Lyra nannte.

Nun verband man auch mit dem dritten Tetrachorde ein viertes, und zwar ganz auf dieselbe Weise, wie das zweite mit dem ersten verbunden wurde, wodurch alsdann eine Aufeinanderfolge von vierzehn Tönen entstand. Zum Beispiel:

$$\begin{array}{ccccc} \text{Synape.} & & \text{Diazeugsis.} & & \text{Synape.} \\ & & & & \bar{e} - \bar{f} - \bar{g} - \bar{a}. \\ e - f - g - a & | & h - \bar{c} - \bar{d} - e \\ H - c - d - e \end{array}$$

Das erste dieser vier Tetrachorde als das tiefste, hiess: Tetrachordon hypaton. Das zweite, weil es die mittleren Saiten enthielt: Tetrachordon meson. Das dritte, wegen seiner Absonderung vom zweiten: Tetrachordon diezeugmenon, und das vierte als das höchste: Tetrachordon hyperbolaeon.

Ebenso hatte auch eine jede dieser vierzehn Saiten ihren besonderen Namen, welcher sie charakterisirte. Die erste Saite (also das grosse H) hiess Hypate hypaton; was einen tiefen oder vornehmen Klang bedeutet. Die zweite (das kleine c) hiess Parhypate hypaton; weil sie die nächste zur vorhergehenden war. Die dritte (das kleine d) war Lichanos hypaton. Diese Saite erhielt ihren Namen von dem Zeigefinger, weil sie mit demselben gegriffen wurde. Die vierte (das kleine e) Hypate meson, war die höchste Saite des ersten und auch zugleich die tiefste des zweiten Tetrachordes. Die fünfte (das kleine f) hiess: Parhypate meson, und war die nächste Saite von der untersten in diesem Tetrachorde. Die sechste (das kleine g), Lichanos meson, wurde ebenfalls mit dem Zeigefinger gegriffen. Die siebente (das kleine a) hiess: Mese, und war die mittelste Saite; sollte aber der mittelste Klang darunter verstanden werden, so sagte man Mesos. Die achte (das kleine h) nannte man Paramese, weil sie nach der mittelsten Saite kam. Die neunte (das eingestrichene \bar{e}) hiess: Tritediezeugmenon; es war nämlich der dritte Klang von oben in diesem Tetrachorde. Die zehnte (das eingestrichene \bar{d}) wurde Paranetediezeugmenon genannt, weil dieselbe die nächste Saite von der höchsten dieses Tetrachordes war. Die elfte (das eingestrichene \bar{c}) hiess: Netediezeugmenon; dieselbe war die höchste Saite des dritten, und auch zugleich die tiefste Saite des vierten Tetrachordes. Die zwölfte (das eingestrichene \bar{b}) war Trite hyperbolaeon, und in diesem Tetrachorde die dritte Saite von oben. Die dreizehnte (das eingestrichene \bar{a}) Paranete hyperbolaeon, war die zweithöchste, und endlich die vierzehnte (das eingestrichene \bar{a}), welche Nete hyperbolaeon genannt wurde, war die letzte und allerhöchste Saite von diesen vier Tetrachorden.

Durch diese vier aneinandergereihten Tetrachorde war nun wohl schon ein Tonsystem von beinahe zwei Oktaven im Umfange festgestellt; allein man fand gar bald, dass dasselbe auf diese Weise noch kein für sich bestehendes selbstständiges Ganze bilden konnte, indem seine zwei äussersten Saiten in einem dissonirenden Verhältnisse standen, und dass auch seiner mittelsten Saite, der Mese ihre Unteroktave mangelte. Um nun diese beiden Uebelstände zu beseitigen, fügte man dieser Tonreihe unterhalb noch eine Saite im Verhältniss eines ganzen Tones bei, weil aber dieser Ton mit dem tiefsten Tetrachorde in keine directe Verbindung gebracht werden konnte, so nannte man ihn Proslambanomenos (einen hinzugefügten Ton) und derselbe war also dem Obigen nach unser grosses A.

Um nun den wissbegierigen Lesern alles bisher Erklärte recht zu veranschaulichen, stelle ich das ganze Tonsystem der damaligen Griechen nebst seinem hinzugefügten Tone hierher, wobei indessen nicht allein die Benennung eines jeden Tetrachordes und dessen Saiten, sondern auch zugleich die mathematischen Verhältnisse der Intervalle, wie dieselben von Pythagoras bestimmt wurden, mit angegeben sind. Doch muss hier noch bemerkt werden: dass man bei diesem Systeme nur die Namen der Tetrachorde und der Saiten, aber nicht auch dessen Tonlage in Bezug auf Höhe und Tiefe als bestimmt anzunehmen hat; denn da zu dieser Zeit noch keine permanente Stimmung eingeführt war, so kann die Saite Proslambanomenos anstatt unser jetziges grosses A, auch ebensogut das grosse B oder As (oder auch wohl noch ein höherer oder tieferer Ton) gewesen sein, wodurch man sich alsdann das ganze Tonsystem mit Beibehaltung aller seiner Intervallenverhältnisse um so viel höher oder tiefer zu denken hätte.

		\bar{a} Nete hyperbolaeon.
		8 : 9
		\bar{g} Paranete hyperbolaeon.
		8 : 9
Tetrachordon hyperbolaeon.		\bar{f} Trite hyperbolaeon.
		243 : 256
	Synape.	\bar{e} Nete diezeugmenon.
		8 : 9
		\bar{d} Paranete diezeugmenon.
		8 : 9
Tetrachordon diezeugmenon.		\bar{c} Trite diezeugmenon.
		243 : 256
		h Paramese.
	Diazeugsis.	8 : 9
		a Mese.
		8 : 9
		g Lichanosmeson.
		8 : 9
Tetrachordon meson.		f Parhypate meson.
		243 : 256
	Synape.	e Hypate meson.
		8 : 9
		d Lichanos hypaton.
		8 : 9
Tetrachordon hypaton.		c Parhypate hypaton.
		243 : 256
		H Hypate hypaton.
		8 : 9
		A Proslambanomenos.

Der ganze damalige Tonumfang des griechischen Systemes erstreckte sich also mit dem Tone Proslambanomenos auf zwei Oktaven, und war, seiner Stimmlage nach zu urtheilen, nur für Männergesang berechnet; es ist übrigens wahrscheinlich, dass die Knaben und Frauen dasselbe um eine Oktave höher gesungen haben werden.

Betrachtet man nun dieses pythagorische Tonsystem von seiner logischen Seite, so kann man nicht läugnen, dass es ein Werk der reiflichst durchdachten Speculation ist, wiewohl in der Folge noch einige Verbesserungen mit demselben vorgenommen werden mussten, welche für den ferneren Entwicklungsgang der Musik, besonders in Bezug auf Harmonie von äusserster Wichtigkeit waren, wovon aber erst später die Rede sein wird, weil wir zuvor noch ein anderes Tonsystem, welches aus diesem entsprang, kennen zu lernen haben.

Wie man gesehen hat, bestand das vorherige Grundsystem aus den beiden verbundenen Tetrachorden hypaton und meson, welche durch die Tetrachorde diezeugmenon und hyperbolaeon diazeuktisch in der höheren Oktave wiederholt wurden. Dieses nannte Euklides (geb. 300 J. v. Chr.) das grosse System, um es von anderen später in Gebrauch gekommenen kleineren Systemen zu unterscheiden. Ein solches kleinere System entstand nun erstlich dadurch, dass man mit dem Tetrachordon meson ein ähnliches zu verbinden suchte, welches die Töne $a - b - c - d$ enthielt, und wegen seiner Verbindung mit dem vorhergehenden „Tetrachordon synemmenon“ (verbundenes Tetrachord) genannt wurde.

Die erste Saite dieses neuen Tetrachordes war also die Mese, welche auch hier ihren ursprünglichen Namen beibehielt. Seine zweite Saite wurde als die dritte von oben Tritē synemmenon genannt; die zweithöchste hiess Paraneitē synemmenon, und die höchste: Nete synemmenon, zum Beispiel:

$$\text{Tetrachordon synemmenon.} \left\{ \begin{array}{l} \bar{d} \text{ Nete synemmenon.} \\ 8 : 9 \\ \bar{c} \text{ Paraneitē synemmenon.} \\ 8 : 9 \\ b \text{ Tritē synemmenon.} \\ 243 : 256 \\ a \text{ Mese.} \end{array} \right.$$

Durch die Verbindung dieses Tetrachordes mit dem Tetrachorde meson erhielt man die nachstehende Tonreihe, welche ganz dieselbe Intervallenfolge wie die zwei verbundenen Tetrachorde hypaton und meson hatte, und daher auch nur wie eine Transposition dieser beiden in die höhere Quarte anzusehen ist. Zum Beispiel:

$$\begin{array}{cc} \text{meson.} & \text{synemmenon.} \\ & a - b - \bar{c} - \bar{d} \\ e - f - g - a \end{array}$$

Vereinigte man nun mit diesen zwei verbundenen Tetrachorden ebenso das Tetrachordon hypaton, so entstand ein System von zehn Tönen, in welchem zwei verschiedenen Tonarten zugleich enthalten waren, weil durch den Ton b, nach jetzigem Sprachgebrauch, eine Modulation in die Tonart der Oberquarte geschah. Zum Beispiel:

$$\begin{array}{ccc} \text{hypaton.} & \text{meson.} & \text{synemmenon.} \\ & & a - b - \bar{c} - \bar{d} \\ & e - f - g - a \\ H - c - d - e \end{array}$$

Wurden endlich mit diesen drei Tetrachorden auch noch die beiden Tetrachorde diezeugmenon und hyperbolaeon sammt dem Tone Proslambanomenos zu einem selbstständigen Ganzen verbunden, so entstand dadurch ein System, welches in dem Umfang von zwei Oktaven bei achtzehn Benennungen seiner Saiten doch nur sechszehn verschiedene Töne enthielt,

$$\begin{array}{cccccc} \text{hypaton.} & & \text{meson.} & & \text{synemmenon.} & & \text{diezeugmenon.} & & \text{hyperbolaeon.} \\ & & & & & & \bar{e} - \bar{f} - \bar{g} - \bar{a} \\ & & a - b - \bar{c} - \bar{d} & | & h - \bar{c} - \bar{d} - \bar{e} \\ e - f - g - a & & \text{Diazeugsis.} & & & & & & \\ A, H - c - d - e \end{array}$$

weil sich nämlich in dem Tetrachorde synemmenon die Saiten Paraneitē synemmenon (also \bar{c}) und Nete synemmenon (also \bar{d}) auch zugleich in dem Tetrachorde diezeugmenon als Tritē diezeugmenon und Paraneitē diezeugmenon befanden.

Dieses System, obschon von den Griechen das unveränderliche genannt, enthielt demohngeachtet im Vergleiche mit dem pythagorischen mehrere Inconsequenzen; denn, ausser dass es die Töne \bar{c} und \bar{d} doppelt enthielt, und durch den Ton b nach einer andern Tonart modulirte, hatte es auch noch bei seiner Diazeugsis von \bar{d} zu h eine abwärtsgehende kleine Terze, wodurch also die diatonische Intervallenfolge desselben unterbrochen wurde, und es gebührt daher meiner Ansicht nach jedenfalls dem von Pythagoras erfundenen Grundsysteme der Vorzug; auch bildeten die Griechen aus diesem sowohl ihre sämtlichen Tonarten (Modi), als auch ihre drei Klanggeschlechter (Genera). Doch auch dieses pythagorische System befand sich noch in keiner solchen Vollkommenheit, wie es nachmals auf uns übergegangen ist. Seinen ersten Gegner erhielt dasselbe schon in Aristoxenes (350 J. v. Chr.), indem dieser alle Tonverhältnisse nur durch das Ohr zu bestimmen suchte, so dass sich von dieser Zeit an zwei Parteien bildeten, wovon die Anhänger des Pythagoras die Canonisten, und diejenigen des Aristoxenes die Harmonisten genannt wurden. Ein vorzügliches Verdienst, welches man aber unter Anderem dem Aristoxenes zuerkannt hat, ist dieses: dass er die Octave in zwölf halbe Töne eintheilte (wobei er natürlich die enharmonischen Intervalle zum Beispiel fis und ges oder dis und es als gleichlautend annahm), weil er dadurch nicht allein den Grund zu unserer jetzigen Oktaveneintheilung legte*), sondern auch zugleich die erste Veranlassung zu einer mehr künstlerischen Anschauungsweise in Bezug auf Musik gab; denn nach dem Principe

*) Nach Andern soll Thimotheus Melisius, ein altgriechischer Tonkünstler und Dichter (416 J. v. Chr. Geb.), der eigentliche Erfinder der chromatischen Tonleiter gewesen sein.

des Pythagoras bestand die Tonkunst hauptsächlich in der mathematischen Berechnung ihrer Klangverhältnisse, über deren Richtigkeit also nur der Verstand zu entscheiden hatte; bei Aristoxenes hingegen wurde nächst diesem auch zugleich das Gehör mit zu Rathe gezogen, welches seiner Meinung nach der höchste Richter war, und er betrachtete daher die Musik als eine Kunst, die mit der Wissenschaft Hand in Hand gehen muss, was gewiss selbst noch bis heute die allein richtige Ansicht ist, welche man von der Tonkunst haben kann.

Es standen den Griechen nun wohl schon durch die Erfindungen des Pythagoras, Aristoxenes, und bald nach diesem auch durch die des Euklides und noch Anderer eine genügende Auswahl von Klängen für die Bildung ihrer Melodien zur Verfügung; allein es fehlte ihnen immer noch die nach unserem Begriff so nothwendige Harmonie, womit sie dieselben hätten begleiten können, denn die Terze welche sich aus den zwei ganzen Tönen des pythagorischen Tetrachordes ergab, war eine dissonirende, und daher als Bestandtheil eines Akkordes nicht wohl zu gebrauchen, weshalb man annehmen muss, dass alle damaligen Gesänge entweder nur im Einklange, oder mit Verstärkung der höheren Octave executirt wurden; und wenn auch die griechischen Schriftsteller manchmal das Wort „Harmonie“ gebrauchten, so verstanden sie doch allemal nur etwas Uebereinstimmendes, aber keinesfalls eine Akkordverbindung darunter, weil sie davon noch nichts wussten.

Eine der wichtigsten Entdeckungen für die Musik ist daher jedenfalls die, welche Didymus etwa 38 Jahre vor Christi Geburt machte, indem er die Differenz des grossen und kleinen ganzen Tones bemerkte, wodurch alle bis dahin erfundenen Tonsysteme eine sehr wesentliche Verbesserung erhielten. Derselbe erkannte nämlich, dass die Terze $64 : 81$, welche aus zwei ganzen Tönen, wovon ein jeder das Verhältniss $8 : 9$ hatte, gebildet wurde, um die Differenz $80 : 81$ zu gross sei, und er zog deshalb dem einen ganzen Tone diese Differenz ab, und legte sie dem halben Tone $243 : 256$ bei, wodurch der eine von den beiden ganzen Tönen das Verhältniss $9 : 10$, die Terze ihr richtiges Verhältniss wie $4 : 5$, und der halbe Ton das von $15 : 16$ bekam, ohne dass die Quarte von ihrer ursprünglichen Reinheit $3 : 4$ etwas einzubüssen brauchte. Diese Differenz $80 : 81$, welche das syntonische Komma ist, und ohngefähr den neunten Theil eines ganzen Tones beträgt, wird auch nach dem Namen ihres Erfinders das didymische Komma genannt. Sonderbarer Weise aber wurde damals noch fortwährend die grosse wie die kleine Terze für eine Dissonanz gehalten.

Die drei Klanggeschlechter der alten Griechen.

Wie schon im zehnten Kapitel dieses Buches erwähnt wurde, hatten die Griechen drei Klanggeschlechter im Gebrauche, und die Definition derselben war für dort einstweilen vollkommen genügend; hier ist nun aber der Ort, um eine etwas ausführlichere Erläuterung darüber zu geben.

Die drei Klanggeschlechter der Griechen entstanden durch die verschiedenartige Stimmung der beiden mittleren Saiten eines Tetrachordes.

Das erste Klanggeschlecht hatte die Tonfolge von einem halben Ton und zwei ganzen Tönen, und hiess das diatonische Klanggeschlecht, zum Beispiel:

H - c - d - e oder e - f - g - a.

Die Benennung diatonisch bezeichnet hier den Stufengang von lauter ungetheilten Graden oder Tönen; denn das Wort „diatonisch“ heisst so viel als „durch Töne“ (per tonos) worunter also die drei ungetheilten Töne eines Tetrachordes zu verstehen sind.

Das zweite Klanggeschlecht hatte in seiner Tonfolge nach unserer jetzigen Art zu reden einen grossen und einen kleinen halben Ton; und eine kleine Terze; dasselbe enthielt also einen getheilten Grad, und man nannte es daher das chromatische Klanggeschlecht, zum Beispiel:

H - c - cis - e oder e - f - fis - a.

Chromatisch heisst wörtlich übersetzt „gefärbt“. Die Benennung dieses Klanggeschlechtes soll nach der Meinung Rousseau's daher kommen, dass man die charakteristischen Töne desselben mit andern Farben bezeichnet hätte, doch findet diese Meinung nirgends eine genügende Bestätigung. Mir scheint die natürlichste Erklärung des Wortes chromatisch diese zu sein, wenn man mit demselben das Wort Mitteltinte, (welches in der Malerei eine Mittelfarbe bedeutet) als synonym nimmt, denn da das chromatische Klanggeschlecht das mittlere war, so hatte es im Vergleiche zu dem diatonischen und den enharmonischen auch eine gedämpftere Färbung. Eine ähnliche Definition über dieses Wort gibt auch Matheson in seiner grossen Generalbass-Schule.

Das dritte Klanggeschlecht, welches die Tonfolge von einem kleinen halben und einem viertelsten Tone, und einer grossen Terze hatte, wurde das enharmonische Klanggeschlecht genannt, zum Beispiel:

H - his - c - e oder e - eis - f - a.

Das Wort enharmonisch bedeutet die Fortschreitung eines viertelsten oder getheilten halben Tones. Dieser vierte Theil von einem ganzen Ton hiess bei den Griechen eine Diesis, und enthielt zwei Komma's.

Das diatonische Geschlecht war also jedenfalls das natürlichste, und darum auch am sangbarsten, während das chromatische schon schwierigere, das enharmonische aber sehr unnatürliche, kaum zu treffende Fortschreitungen hatte, so dass es zu verwundern ist, wie der allgemein anerkannte feine Sinn der Griechen je Geschmack daran finden konnte. Aristides Quintilianus (geb. 130 J. n. Chr.) nennt indessen das diatonische Klanggeschlecht männlich und ernsthaft; das chromatische angenehm und pathetisch, und dass enharmonische sanft und belebend. An einer andern Stelle behauptet er, dass das diatonische Klanggeschlecht aus der Natur selber hervorgegangen sei, oder den Merkur zum Urheber gehabt habe; dasselbe wurde auch das weite Klanggeschlecht (*genus rarum*) genannt, während die beiden andern die dichten Klanggeschlechter (*genera spissa*, oder auch *genera densa*) hiessen, wovon aber das enharmonische Klanggeschlecht im Vergleiche zu dem chromatischen wieder als das dichteste unterschieden ward.

Nach dem Zeugnisse des Aristoxenes wäre das enharmonische Klanggeschlecht eine zufällige Erfindung des Olympus, (eines Tonkünstlers aus Phrygien gebürtig) gewesen, denn vor diesem kannte man nur das diatonische und das chromatische Klanggeschlecht. Derselbe soll nämlich einstmals im diatonischen Klanggeschlechte gespielt haben, und in seinen Melodien öfter von der Paramese und Mese, zum Beispiel von h und a in die Parhypate, also nach f gegangen sein, und demnach die Saite Lichanos meson, also g, dabei übersprungen haben; weil ihm nun diese Wirkung sehr gut gefiel, hätte er sein ganzes System nach dieser Intervallenfolge eingerichtet, und beibehalten. Indessen kam aber gerade dieses Klanggeschlecht am ersten wieder ausser Gebrauch, was von den damaligen Schriftstellern sehr bedauert wurde, da sie auf die Wirkung desselben einen grossen Werth legten; um dies zu glauben, muss wohl dasselbe von ganz anderer Beschaffenheit gewesen sein, als wir es nun kennen, indem aus einer so unverhältnissmässigen Tonfolge unmöglich eine fliessende Melodie, und also auch keine angenehme Wirkung entstehen kann.

Warum nun das chromatische und enharmonische Klanggeschlecht nach seinen so enge zusammengedrängten Intervallen noch eine Terze enthielt, mag wohl schon Vielen auffallend vorgekommen sein, und ich halte es daher für ganz zweckmässig, den wahrscheinlichen Grund von dieser theils so engen, und dann plötzlich wieder so weiten Aufeinanderfolge der Intervalle in diesen beiden Klanggeschlechtern anzugeben.

Diese drei Klanggeschlechter wurden wie man gesehen hat, in dem Umfange eines Tetrachordes gebildet, wovon also die beiden äussersten Saiten nicht verändert werden durften; denn die Quarte war bei den Griechen ein zu wichtiges Intervall, von welchem alle ihre Tonsysteme ausgingen, und es konnte daher für die Bildung ihrer Klanggeschlechter nur die zwei mittleren Saiten eines Tetrachordes eine Umstimmung treffen, weshalb man auch die tiefste und höchste Saite desselben, die unbeweglichen oder feststehenden Töne, (*soni stantes*) die beiden mittleren aber, die beweglichen Töne (*soni mobiles*) nannte.

Wurde also in dem Tetrachorde hypaton die Saite Lichanos hypaton um einen halben Ton herabgestimmt, so entstand dadurch das chromatische Klanggeschlecht, zum Beispiel:

Tetrachordon chromaticon	{	e Hypate meson.
		c Lichanos hypaton.
		e Parhypate hypaton.
		H Hypate hypaton.

Und stimmte man in demselben Tetrachorde die Saite Parhypate hypaton um einen viertelsten Ton, und die Saite Lichanos hypaton aber um einen ganzen Ton herab, so erhielt man das enharmonische Klanggeschlecht, zum Beispiel:

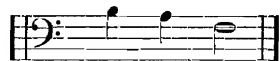
Tetrachordon enarmonios	{	e Hypate meson.
		c Lichanos hypaton enarmonios.
		His Parhypate hypaton.
		H Hypate hypaton.

Im Vergleiche dieser beiden Tetrachorde mit dem diatonischen Tetrachordon hypaton wird man finden, dass eine jede von den zwei mittleren Saiten derselben ihre ursprüngliche Benennung beibehielt, obschon in dem enharmonischen Tetrachorde der Ton Lichanos hypaton, welcher im diatonischen d ist, als c erscheint, und also um einen ganzen Ton tiefer steht, welches uns wiederholt beweist, dass bei den Griechen unter den Namen welche sie ihren Saiten gaben, nicht auch zugleich eine bestimmte Höhe oder Tiefe ihrer Klänge zu verstehen war.

Es lag also, sollte man nun meinen, den Griechen der Gedanke sehr nahe, auch die in diesen beiden Klanggeschlechtern enthaltenen Terzen auf eine ähnliche Weise mit kleineren Intervallen auszufüllen; allein, da die Lyra ihrer Tetrachorde nur mit vier Saiten bezogen war, so mussten eben diese Klanggeschlechter nothwendig eine solche Gestaltung erhalten. Vielleicht wollte man auch nur mit diesen wenigen dichten Intervallen, womit ein solches Klanggeschlecht begann, den Charakter des ganzen Geschlechtes angeben, und hielt hernach die Fortsetzung derselben für selbstverständlich. Dieser Meinung war auch Salinas, (geb. 1512) und nach diesem auch Doni, und Matheson; namentlich suchte letzterer in seiner grossen Generalbassschule seine Ansicht hierüber durch Gründe zu beweisen.

Was nun die vorerwähnte Erfindung des Olympus in Bezug des enharmonischen Klanggeschlechts betrifft, so kann man dieselbe mit Recht eine zufällige nennen: denn erstlich sieht man darin ausser der Kluft einer ungetheilten grossen Terze auch nicht das Mindeste, was einem enharmonischen Klanggeschlechte, wie es nachmals zur Anwendung kam, ähnlich wäre, es müsste denn Olympus bei der Ausübung seines Lieblingsganges, nämlich von der Paramese zur Mese, und also von h nach a, diesen Ton auf eine solche Art getheilt und zusammengezogen haben, dass man wirklich eine enharmonische Tonfolge zu hören bekam. Zweitens fängt dieses System mit einer Terze an, da doch die Griechen alle ihre Klanggeschlechter mit den sogenannten dichten Intervallen anfangen, und drittens bildeten auch noch die beiden äussersten Saiten dieses Systems eine übermässige Quarte, (einen Tritonus) was ebenfalls nicht mit den Grundsätzen der Griechen übereinstimmte, indem alle ihre Tonsysteme und Klanggeschlechter in dem Umfange einer reinen Quarte construirt sein mussten.

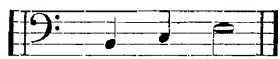
Dieses fragliche von Olympus erfundene Tonsystem hätte also nach unserer Notenschrift zu urtheilen in folgenden Tönen bestanden:



Nach Burney's Meinung (geb. zu Worchester 1726) aber in diesen:



und derselbe fügt noch bei, dass Olympus mit Auslassung der Saite Lichanos im Tetrachorde hypaton auch ebensogut aufwärts könne gegangen sein. Zum Beispiel so:



Aus allen diesen verschiedenen Ansichten lässt sich folgern, dass das ganze von Olympus ins Leben gerufene enharmonische Klanggeschlecht lediglich nur auf Vermuthungen beruht, weil man vor dieser Zeit nur das diatonische und chromatische Klanggeschlecht kannte, von hier an aber neben diesen beiden auch das enharmonische in Anwendung gebracht wurde. Dass indessen sowohl das chromatische wie das enharmonische Geschlecht mit seiner ungetheilten Terze wirklich im Gebrauche gewesen sein muss, geht daraus hervor, weil man eine besondere Art von Flöten für diese beiden Geschlechter verfertigt hatte, bei welchen hauptsächlich auf die vier Töne, die ein jedes derselben enthielt, Rücksicht genommen war.

Zur Zeit des Euklides, also bald nach Aristoxenes, fing man an, diese drei Klanggeschlechter auch vermischt in Anwendung zu bringen; diese Vermischung bestand darin, dass man die Eigenthümlichkeiten des einen, mit jenen der beiden andern zu vereinigen suchte, und es entstand dadurch ein diatonisch-chromatisches, ein diatonisch-enharmonisches, ein chromatisch-enharmonisches und ein diatonisch-chromatisch-enharmonisches Klanggeschlecht. Von diesen vier vermischten Klanggeschlechtern enthielten die drei ersten in dem Umfange einer Quarte fünf Saiten, und es bildete sonach ein jedes für sich ein Pentachord (Fünfsaiter).

Das diatonisch - chromatische Klanggeschlecht bestand aus den Tönen:

H - c - cis - d - e.

Das diatonisch - enharmonische aus diesen:

H - his - c - d - e.

und das chromatisch - enharmonische aus diesen:

H - his - c - cis - e.

Das diatonisch-chromatisch-enharmonische Klanggeschlecht aber hatte in dem Umfange einer Quarte sechs Saiten; es bildete also ein Hexachord (Sechssaiter), und enthielt die folgenden Töne:

H - his - c - cis - d - e.

Setzte man nun ein solches vermischtes Klanggeschlecht in ähnlicher Weise fort, und fügte demselben unterhalb den Ton Proslambanomenos bei, so entstand dadurch die folgende Tonreihe:

A, H - his - c - cis - d - e e - eis - f - fis - g - a,

welche wohl in dem Umfang einer Oktave zwölf verschiedene Töne besass, worin aber weder dis noch gis, und ebenso wenig es und as enthalten war, weil die Griechen diese Töne noch nicht in ihre Tonsysteme aufgenommen hatten, obwohl sie schon damals die Eintheilung der Oktave in zwölf gleiche halbe Töne recht gut kannten.

Eines Vortheiles will ich hier noch erwähnen, dessen sich die Griechen zur Umgestaltung des enharmonischen Klanggeschlechtes in ein chromatisches oder diatonisches Klanggeschlecht zu bedienen pflegten. Dieser Vortheil bestand darin, dass man bei einer solchen Umgestaltung nur die eine von den beiden mittleren Saiten eines Tetrachordes um drei oder fünf Vierteltöne hinauf oder herunterzustimmen brauchte. Das Hinaufstimmen der zweiten Saite eines enharmonischen Klanggeschlechtes um drei Vierteltöne hiess ein Spondeiasmos, und das Herabstimmen der dritten Saite eines solchen Geschlechtes um drei Vierteltöne eine Eklysis; wurde aber die zweite Saite desselben um fünf Vierteltöne hinaufgestimmt, so hiess das eine Eckbole.

Sollte nun das enharmonische Klanggeschlecht in ein chromatisches umgestaltet werden, so stimmte man die zweite Saite des enharmonischen Geschlechtes um drei Vierteltöne hinauf, wodurch aber die zweite (also die hinaufgestimmte) Saite im chromatischen Geschlechte höher als die dritte zu stehen kam, zum Beispiel:

enharmonisch H - His - c - e
chromatisch H - cis - c - e.

Durch die Hinaufstimmung des Tones His nach cis wurde also das enharmonische Klanggeschlecht in ein chromatisches umgestaltet, und weil diese Hinaufstimmung drei Vierteltöne betrug, so entstand das, was man einen Spondeiasmos nennt.

Stimmte man nun ebenso die dritte Saite des chromatischen Klanggeschlechtes um drei Vierteltöne herab, so erhielt man das enharmonische Klanggeschlecht, zum Beispiel:

chromatisch H - c - cis - e
enharmonisch H - c - His - e;

wo aber die zweite Saite des enharmonischen Geschlechtes um einen Viertelton tiefer als die dritte stand. Die Herabstimmung des dritten Tones cis nach His beträgt drei Vierteltöne, und bildet sonach eine Eklysis.

Wurde nun endlich die zweite Saite eines enharmonischen Klanggeschlechtes um fünf Vierteltöne hinauf gestimmt (also His nach d), so entstand dadurch das diatonische Klanggeschlecht, zum Beispiel:

enharmonisch H - His - c - e
diatonisch H - d - c - e,

in welchem indessen die zweite Saite um einen ganzen Ton höher steht als die dritte. Weil jedoch diese Hinaufstimmung von His nach d fünf Vierteltöne ausmacht, so entstand dadurch die Eckbole.

Für den Erfinder dieser Manipulationen hält man einen griechischen musikalischen Poeten, Namens Polymnestos; wenigstens soll derselbe nach dem Zeugnisse Plutarch's eine besondere Geschicklichkeit in einer derartigen Umgestaltung der Klanggeschlechter besessen haben.

Die griechischen Tonarten und Oktavengattungen.

Von Allem was man durch die griechischen Philosophen in Bezug auf die damalige Entwicklung der Musik erfahren hat, gehört Das, was uns von ihren Tonarten berichtet wurde, mit zu dem Unzuverlässigsten; wodurch sich denn auch bei den meisten musikalischen Schriftstellern, welche über diese Materie geschrieben haben, eine grössere Meinungsverschiedenheit kund gibt, als bei den Systemen und Klanggeschlechtern.

Im Allgemeinen verstanden die Griechen unter dem Worte Tonart eine charakteristische Melodie, welche aus einem ihrer drei Klanggeschlechter gebildet war; und unter einer Oktavengattung: die verschiedenartige Aufeinanderfolge der fünf ganzen und zwei halben Töne einer diatonischen Tonleiter, und es gründete sich daher eine Tonart wohl gewöhnlich auch zugleich auf eine Oktavengattung, aber eine Oktavengattung war für sich allein genommen, nicht auch zugleich eine Tonart, sondern nur die Grundlage derselben, ebenso wie bei uns noch jetzt eine Tonart erst durch die Anwendung der melodischen und harmonischen Bestandtheile einer Tonleiter entsteht. Dass bei den Griechen der Begriff, welchen sie von einer Tonart und einer Oktavengattung hatten, verschieden war, lässt sich schon daraus

abnehmen, weil dieselben in der letzten Entwicklungsperiode ihrer Musik fünfzehn Tonarten, und nur sieben Oktavengattungen zählen; wäre also beides einerlei gewesen, so müssten es begreiflicher Weise auch ebenso viele Oktavengattungen als Tonarten gewesen sein.

So wie man nun in diesem Lande einem jeden Tetrachorde und jeder einzelnen Saite eine besondere Benennung beilegte, so hatte auch eine jede Tonart ihren eigenen Namen. Jede Stammtonart erhielt nämlich ihren Namen von einer griechischen Provinz, in welcher dieselbe entweder zuerst ausgeübt wurde, oder sehr beliebt war; und es mag sich damit ohngefähr so verhalten haben, wie bei uns noch bis auf heute gewisse Nationen ihre eigene Art von Melodiebildungen besitzen, welche sie von denjenigen anderer Länder unterscheiden.

Es liegt in der Natur der Sache, dass die Tonarten der alten Griechen von der Zeit ihrer Entstehung bis zu deren völligen Entwicklung mehrere Perioden durchlaufen mussten. Die erste Periode derselben liegt jedoch so weit hinter dem von Pythagoras erfundenen Systeme zurück, dass auch selbst die ältesten musikalischen Schriftsteller ihrer nur muthmasslich Erwähnung thun. Als Erfinder der ersten Tonart wird ein altgriechischer Tonkünstler und Dichter namens Thamyras (aus Odrysos, einer Stadt in Thracien, gebürtig) welcher noch vor Homer lebte (also neun bis zehn hundert Jahre vor Christi Geburt) genannt. Diese Tonart hiess die dorische; wahrscheinlich, weil dieselbe von Dorium, wohin Thamyras von dem damaligen Könige Eurytus eine Sendung erhielt, ausging. Indessen ist kein Grund vorhanden anzunehmen, dass unter dieser dorischen Tonart auch zugleich diejenige gemeint sei, welche später mit derselben Benennung in Aufnahme kam, weil man niemals eine zuverlässige Beschreibung von der Tonart des Thamyras erfahren hat.

Etwa zwischen den Jahren 712 bis 670 vor Christi Geburt, also einige Jahrhunderte nach dem Thamyras, soll Terpander (ebenfalls ein Dichter und Musiker Altgriechenlands) die Geschicklichkeit besessen haben, Melodien aufzuschreiben, die er mit Hülfe einer von ihm erfundenen siebensaitigen Lyra komponirte. Diese Lyra enthielt ohngefähr die folgenden sieben Töne:

c - d - e - f - g - a - c.

und es fehlte in derselben also nur die siebente Stufe h, um sie unserer C-durtonleiter ganz gleich zu machen. Da aber von den Melodien Terpanders ebensowenig als wie von der dorischen Tonart des Thamyras etwas bekannt wurde, so lässt sich daraus schliessen, dass die später in Gebrauch gekommenen eigentlichen griechischen Tonarten erst nach der Erfindung des pythagorischen Tonsystemes ihren Anfang genommen haben.

Aristites Quintilianus gibt sechs Tonarten als die allerältesten an, wovon er die erste: lydische, die zweite: dorische, die dritte: phrygische, die vierte: jastische oder jonische, die fünfte: mixolydische, und die sechste: syntonolydische Tonart nennt, ohne jedoch eine ausführliche Erklärung über die Anwendung derselben zu geben, (obschon er eine solche davon versprochen hatte), was um so mehr zu beklagen ist, weil Aristites einer der gewissenhaftesten und gründlichsten aller damaligen musikalischen Schriftsteller war. Nach dem Wenigen zu urtheilen das uns dieser berühmte Philosoph von diesen allerältesten Tonarten berichtete, scheinen dieselben aus diversen vermischten Klanggeschlechtern entsprungen zu sein, denn sie enthielten in ihren Intervallenfolgen nicht allein ganze, halbe und Vierteltöne, sondern auch Terzen. Diese Tonarten müssen aber entweder nie recht in Gebrauch, oder bald wieder ausser Gebrauch gekommen sein, da man in späterer Zeit nichts mehr davon hörte, weshalb ich dieselben hier auch nur vorübergehend erwähne.

Wie uns Plinius berichtet, so hatten die Griechen zu Anfang nur drei Tonarten im Gebrauche, wovon die erste dorisch, die zweite phrygisch, und die dritte lydisch hiess. Die dorische Tonart ging vom Tone d aus und enthielt die folgende Oktavenreihe:

d - e - f - g - a - b - c - d.

Die phrygische Tonart bildete sich auf dem Tone e, und hatte dieselbe Intervallenfolge wie die dorische:

e - f - g - a - h - c - d - e.

Die lydische Tonart hatte den Ton f zum Grundtone, und war ebenfalls eine Nachbildung der dorischen:

f - g - a - h - c - d - e - f.

Heraclides von Pontus hingegen hält nächst der vorhergehenden dorischen Tonart noch zwei andere als die drei ersten Tonarten, von welchen er die zweite jonisch, und die dritte äolisch nennt. Diese jonische Tonart hatte den Ton es zur Basis, und enthielt die nachstehende Intervallenfolge:

es - f - g - a - b - c - d - es.

Die äolische Tonart endlich hatte den Ton f zu ihrem Grundtone, und bestand demnach aus folgender Oktavenreihe:

f - g - a - b - c - d - es - f.

Nach der Meinung des Plinius waren also die Grundtöne der drei ersten Tonarten d, e und fis, und nach der des Heraclides aber: d, es und f. Setzt man nun diese Tonarten nach dem Verhältniss ihrer Tonhöhe übereinander, so erscheinen dieselben in folgender chromatischer Ordnung:

5. Lydisch	fis - gis - a - h - cis - d - e - fis.
4. Aeolisch	f - g - as - b - c - des - es - f.
3. Phrygisch	e - fis - g - a - h - c - d - e.
2. Jonisch	es - f - ges - as - b - ces - des - es.
1 Dorisch.	d - e - f - g - a - b - c - d.

Diese fünf in ihren Stufenfolgen ganz gleichmässig gebildeten diatonischen Tonleitern, welche ihrer kleinen Terze und Sexte wegen dem Mollgeschlechte angehören, werden von den meisten älteren musikalischen Schriftstellern für die eigentliche Grundlage der griechischen Stammtonarten gehalten, welche in den Melodien bestanden, die aus diesen Tonleitern entsprangen.

Mit der Zeit erhielt jede von diesen fünf Stammtonarten noch zwei Nebentonarten, wovon sich die eine auf der Unterquarte, und die andere auf der Oberquarte ihrer Stammtonart bildete. Um dieselben zu bezeichnen, wurde den Tonarten auf der Unterquarte das Wort „hypo“ (unter) und denjenigen auf der Oberquarte das Wort „hyper“ (über) vorgesetzt, sonst aber die Benennung der Stammtonart beibehalten. Die Tonart, welche sich auf der Unterquarte von d (also auf A) bildete, hiess demnach hypodorisch, und diejenige auf der Oberquarte von d (also auf g) hyperdorisch u. s. w.

Diese Hypo- und Hypertonarten scheinen dadurch entstanden zu sein, weil die Griechen in denselben eine verwandtschaftliche Beziehung zu ihren Stammtonarten bemerkten. Fügt man nun einer jeden Stammtonart ihre beiden Nebentonarten bei, so entstehen dadurch fünfzehn Tonarten, welche aber alle einerlei Intervallenfolgen enthalten, und sich also nur durch ihre verschiedene Tonhöhe von einander unterscheiden, zum Beispiel:

1.	
Hyperdorisch	g - a - b - c - d - es - f - g.
Dorisch	d - e - f - g - a - b - c - d.
Hypodorisch	A - H - c - d - e - f - g - a.
2.	
Hyperjonisch	gis - ais - h - cis - dis - e - fis - gis.
Jonisch	es - f - ges - as - b - ces - des - es.
Hypojonisch	B - c - des - es - f - ges - as - b.
3.	
Hyperphrygisch	a - h - c - d - e - f - g - a.
Phrygisch	e - fis - g - a - h - c - d - e.
Hypophrygisch	H - cis - d - e - fis - g - a - h.
4.	
Hyperaeolisch	b - c - des - es - f - ges - as - b.
Aeolisch	f - g - as - b - c - des - es - f.
Hypoeolisch	c - d - es - f - g - as - b - c.
5.	
Hyperlydisch	h - cis - d - e - fis - g - a - h.
Lydisch	fis - gis - a - h - cis - d - e - fis.
Hypolydisch	cis - dis - e - fis - gis - a - h - cis.

Diese fünfzehn Tonarten bildeten eine der letzten Perioden der griechischen Musik, denn Aristoxenes und Euclides nahmen ihrer nur dreizehn an; nämlich diejenigen, welche sich vom Tone Proslambanomenos bis zur Nete hyperbolaeon auf allen Tönen der chromatischen Tonleiter bildeten. Eigentlich waren es aber im Ganzen nur zwölf Tonarten, welche die Griechen im Gebrauche hatten, indem die drei höchsten: die hyperphrygische, hyperaeolische und hyperlydische Tonart nur in die höhere Oktave versetzte hypodorische, hypojonische und hypophrygische Tonarten sind.

Mit den griechischen Tonarten verhielt es sich also ohngefähr so, wie mit unseren zwölf Dur- und Molltonarten, sie gingen nämlich wie diese von einer einzigen Tonart aus, welche auf andere Tonstufen übertragen wurde, nur dass wir unsere Tonarten nach dem Quintenzirkel ordnen, während sie die Griechen nach dem Verhältnisse ihrer Tonhöhe in chromatischer Ordnung aufeinander folgen liessen. Zum Beispiel:

Hyperlydisch	h - <u>cis</u> - <u>d</u> - <u>e</u> - <u>fis</u> - <u>g</u> - <u>a</u> - <u>h</u> .
Hyperäolisch	b - c - <u>des</u> - <u>es</u> - <u>f</u> - <u>ges</u> - <u>as</u> - <u>b</u> .
Hyperphrygisch	a - h - <u>c</u> - <u>d</u> - <u>e</u> - <u>f</u> - <u>g</u> - <u>a</u> .
Hyperjonisch	gis - <u>ais</u> - h - <u>cis</u> - <u>dis</u> - <u>e</u> - <u>fis</u> - <u>gis</u> .
Hyperdorisch	g - a - b - <u>c</u> - <u>d</u> - <u>es</u> - <u>f</u> - <u>g</u> .
Lydisch	fis - <u>gis</u> - a - h - <u>cis</u> - <u>d</u> - <u>e</u> - <u>fis</u> .
Aeolisch	f - g - <u>as</u> - b - <u>c</u> - <u>des</u> - <u>es</u> - <u>f</u> .
Phrygisch	e - <u>fis</u> - g - a - h - <u>c</u> - <u>d</u> - <u>e</u> .
Jonisch	es - <u>f</u> - <u>ges</u> - <u>as</u> - <u>b</u> - <u>ces</u> - <u>des</u> - <u>es</u> .
Dorisch	d - e - <u>f</u> - g - a - b - <u>c</u> - <u>d</u> .
Hypolydisch	cis - <u>dis</u> - e - <u>fis</u> - <u>gis</u> - a - h - <u>cis</u> .
Hypoäolisch	c - d - <u>es</u> - f - g - <u>as</u> - b - <u>c</u> .
Hypophrygisch	H - <u>cis</u> - d - e - <u>fis</u> - g - a - h.
Hypojonisch	B - c - <u>des</u> - <u>es</u> - <u>f</u> - <u>ges</u> - <u>as</u> - b.
Hypodorisch	A - H - c - d - e - f - g - a.

Bei dieser Eintheilung liegen also die fünf Stammtonarten in der Mitte, indem sich die Hypertonarten über, und die Hypotonarten unter denselben befinden.

Durch die Vermehrung der Tonarten bis auf fünfzehn wurde natürlich das damalige Tongebiet sehr erweitert; denn ausser den hier angegebenen Tönen, welche sich vom grossen A bis zum eingestrichenen h erstreckten, theilten die Griechen eine jede dieser Tonarten auch noch in fünf Tetrachorde ein, wodurch also eine jede Tonart den Umfang von zwei vollen Oktaven erhielt. Der Versicherung des Aristides nach sollen indessen die höheren Tonarten doch meistens nur in dem Umfange einer Duodecime gebraucht worden sein.

Wenn man nun erwägt, was uns von den bedeutendsten Männern Griechenlands über die Eigenschaften dieser Tonarten berichtet wurde, dass nämlich eine jede derselben einen besonderen Charakter gehabt habe, so muss man sich wundern, wie dies bei solchen ganz gleichmässig gebildeten, nur in ihrer Höhe voneinander unterschiedenen Tonreihen möglich werden konnte. Dass die verschiedene Tonhöhe, worin diese Tonarten standen, die Ursache hiervon gewesen sein soll, lässt sich nicht wohl annehmen, weil die Höhe oder Tiefe in welcher ein Tonstück steht, wohl Einfluss auf dessen Wirkung, aber nicht auch zugleich auf dessen Charakter ausübt; denn ein Tonstück von heiterem Charakter wird auch auf jede andere Tonstufe übertragen, seinen heiteren Charakter gewiss beibehalten, obgleich alsdann dessen Wirkung jedesmal eine andere ist. Ich finde es daher am wahrscheinlichsten: dass die Eigenthümlichkeiten und Charaktere, welche diese Tonarten voneinander unterschieden, hauptsächlich durch die Art und Weise der Melodiebildung, und durch das Tempo entstanden sind, in welchem die Bewohner der verschiedenen griechischen Provinzen zu singen oder zu spielen gewöhnt waren; weil aber dieselben für die Bildung ihrer Gesänge oder Musikstücke zugleich eine bestimmte Tonhöhe festhielten, so wurde dadurch die von ihnen gewählte Tonart nicht allein in ihrem Charakter, sondern auch in ihrer Tonlage zu einer provinziellen; und sowie nun zum Beispiel die Dorier, Phrygier, Lydier, Aeolier oder Jonier bei ihrer gemeinsamen Sprache verschiedene Dialekte hatten, ebenso wird sich auch die Musik dieser Provinzbewohner in Bezug auf Styl und Form unterschieden haben. Die verschiedenen sich öfter geradezu entgegenstehenden Eigenschaften welche, den Zeugnissen der damaligen Philosophen nach zu urtheilen, eine jede dieser Tonarten enthalten haben soll, mögen als Beweis meiner hier ausgesprochenen Meinung gelten.

Es berichtet uns zum Beispiel Heraclides von Pontus: die dorische Tonart sei feierlich, ernst und prächtig; die äolische: gross, pomphaft, besänftigend, einfach, treuherzig, und besonders zu Gesängen der Freude und Liebe geeignet. Die jonische Tonart nennt er rau und finster, aber auch zugleich erhaben und kräftig; nach Plato hingegen wäre dieselbe bei Trinkgelagen gebraucht worden, auch hält sie dieser für weich und nachlässig; Plutarch für klagend, und Lucian — für munter. Die lydische Tonart wird von Apulejus als schwärmerisch und klagend, von Lucian aber zu Gefühlsausdrücken bachantischer Lust, und von andern wieder zum Unterrichte der Jugend geeignet geschildert. Die phrygische Tonart endlich, war dem Berichte des Aristoteles nach von erhabenem und hinreissendem Charakter; dabei soll sie auch die Kraft besessen haben das Gemüth zu begeistern, und religiöse Empfindungen zu erwecken.

Muss man auch zugestehen, dass die ebengenannten Männer, durch ihre Empfänglichkeit für alles Schöne verleitet, bei ihren Charakterschilderungen dieser Tonarten über das recht Ziel hinausgingen, so wird uns doch durch die Aussagen derselben klar: wie eine jede griechische Tonart gleich einer der unsrigen, verschiedene Empfindungen auszudrücken fähig war. Auf keine andere Weise könnte man auch sonst die in den Berichten dieser Philosophen mitunter vorkommenden Widersprüche vereinbaren, worin uns unter Anderem Heraclides die jonische Tonart als rau

und finster schildert, während Plato dieselbe für weich und nachlässig hält. Die Verschiedenheit des Charakters der griechischen Tonarten hatte also ihren Grund ebensowenig in der Tonhöhe worin dieselben standen, als in der Anordnung der ganzen und halben Töne der Tonleitern, sondern in der Mannigfaltigkeit ihrer Anwendung.

Ob nun diese Tonarten so wie sie weiter oben angegeben sind, oder ob dieselben um einen Ton tiefer oder höher standen, ist im Grunde ganz gleichgültig; indessen nehmen aber einige der neueren musikalischen Geschichtsforscher das grosse G, und noch andere das grosse F als den tiefsten Ton an, welchen die Griechen hatten. Im ersten Falle wäre alsdann das kleine c, und im zweiten Falle das grosse B der Grundton der dorischen Tonart gewesen.

Indessen erkannten wir bis jetzt trotz der verschiedenen Ansichten welche die alten griechischen Schriftsteller über ihre Tonarten kund gaben, immerhin noch eine gewisse Uebereinstimmung in der planmässigen Eintheilung derselben; also mit einem Worte: ein System. Nun erfahren wir aber durch Euclides und Gaudentius: dass die schon früher erwähnten Oktavengattungen, welche bei den Griechen „species diapason“ hiesien, auch als Tonarten angesehen wurden, wodurch denn abermals sehr divergirende Meinungsverschiedenheiten in Betreff der griechischen Tonarten entstehen mussten. Diese Oktavengattungen bestanden nämlich in den diatonischen Tonreihen, welche sich auf den sieben Tönen des pythagorischen Systemes, also von dem Tone hypate Hypaton bis zur Mese bildeten, wovon jede eine andere Aufeinanderfolge der ganzen und halben Töne enthielt, was denn diese Tonleitern von denjenigen welche den früheren Tonarten zur Grundlage dienten allerdings sehr unterschied, indem alle Tonleitern des vorhergehenden Tonartensystemes ausser ihrer relativen Tonhöhe einander ganz gleich waren.

Die drei Haupttonarten dieses neuen Systemes hiessen ebenfalls: dorisch, phrygisch, und lydisch; dieselben gingen aber von anderen Grundtönen aus, und waren überhaupt auch in ihrem Charakter von den vorherigen Tonarten gleichen Namens ganz verschieden; denn die dorische Tonart hatte hier das kleine e, die phrygische Tonart das kleine d, und die lydische Tonart das kleine c zu ihrem Grundtone, dieselben bestanden demnach aus den folgenden drei Tonreihen:

Dorisch $e - f - g - a - h - \bar{e} - \bar{d} - \bar{c}.$
 Phrygisch $d - e - f - g - a - h - \bar{e} - \bar{d}.$
 Lydisch $c - d - e - f - g - a - h - \bar{c}.$

Im Vergleiche zu den drei ersten von Plinius angegebenen Tonarten erscheinen nun diese in einem umgekehrten Verhältniss; denn dort war die dorische Tonart die tiefste und die lydische die höchste, während nun hier die dorische Tonart die höchste und die lydische die tiefste ist.

Unter den neueren musikalischen Geschichtsschreibern halten einige diese drei auf Oktavengattungen beruhenden Tonarten als die zuerst entstandenen, was allerdings die natürlichste Herleitung derselben wäre; da jedoch zu dieser Annahme jede zuverlässige Quelle fehlt, und uns die fünf Tonarten des vorherigen Systemes von Plinius und Heraclides als die ersten geschildert wurden, so glaube ich dass es besser ist, wenn wir die Sache nehmen wie sie diese beiden Männer erklärt haben, und nicht, wie wir uns dieselbe auch noch auf andere Weise denken können, weil sonst die Meinungsverschiedenheiten welche man überhaupt von der Entstehung der griechischen Musik hat, durch jede neue muthmassliche Ansicht nur vermehrt werden, ohne über die Art ihrer eigentlichen Entstehung mehr Gewissheit zu erlangen. Dass übrigens die Vermehrung dieser fünf ersten Tonarten des Plinius und Heraclides bis auf dreizehn oder fünfzehn nur nach des Aristoxenes Eintheilung der Oktave in zwölf halbe Töne stattgefunden haben kann, lässt sich daraus schliessen, weil die Grundtöne dieser Tonarten in chromatischer Ordnung aufeinander folgten, man aber vor des Aristoxens Lebzeiten noch nichts von einer chromatischen Tonordnung wusste.

Die Tonarten welche sich auf den vier noch übrigen Oktavengattungen bilden, hiessen: hypodorisch, hypophrygisch, hypolydisch und mixolydisch, (gemischt lydisch.) Hiervon hatte die hypodorische Tonart das kleine a, die hypophrygische das kleine g, die hypolydische das kleine f, und die mixolydische das grosse H zu ihrem Grundtone. Stellt man nun die obigen drei Haupttonarten und diese vier Nebentonarten nach dem Verhältnisse ihrer Tonhöhe übereinander, so erkennt man daran augenblicklich die sieben diatonischen Tonreihen welche sich auf den Tönen der beiden tiefsten verbundenen Tetrachorde des von Pythagoras erfundenen Systemes bilden, zum Beispiel:

Hypodorisch $a - h - \bar{c} - \bar{d} - \bar{e} - \bar{f} - \bar{g} - \bar{a}.$
 Hypophrygisch $g - a - h - \bar{c} - \bar{d} - \bar{e} - \bar{f} - \bar{g}.$
 Hypolydisch $f - g - a - h - \bar{c} - \bar{d} - \bar{e} - \bar{f}.$
 Dorisch $e - f - g - a - h - \bar{c} - \bar{d} - \bar{c}.$
 Phrygisch $d - e - f - g - a - h - \bar{c} - \bar{d}.$
 Lydisch $c - d - e - f - g - a - h - \bar{c}.$
 Mixolydisch $H - c - d - e - f - g - a - h.$

So wie also in diesem Systeme die drei Stammtonarten in einem umgekehrten Verhältnisse im Vergleiche zu allen früheren Systemen stehen, so ist es auch mit dessen Nebentonarten der Fall; denn hier erscheint die hypodorische, hypophrygische und hypolydische Tonart auf der Oberquarte anstatt auf der Unterquarte ihrer Stammtonart.

Die letzte wesentliche Veränderung welche mit den alten griechischen Tonarten vorgenommen wurde, geschah ohngefähr 130 Jahre nach Christi Geburt durch Claudius Ptolomäus. Dieser berühmte Astronom und Musiker suchte ebenfalls die bisher bestandenen fünfzehn Tonarten auf nur sieben zu reduciren. Diese sieben Tonarten des Ptolomäus unterschieden sich von den vorhergehenden erstens dadurch: dass dieselben alle von einem gemeinschaftlichen Grundtone ausgingen, wobei natürlich die veränderte Stellung der ganzen und halben Töne durch die dazu erforderlichen Versetzungszeichen geordnet werden mussten; und zweitens: dass er diesen Tonarten mit genauer Beibehaltung ihrer vorherigen Benennung eine andere Aufeinanderfolge der ganzen und halben Töne gab. So hatte zum Beispiel die dorische Tonart im vorhergehenden Systeme von der ersten zur zweiten, von der vierten zur fünften, und von der siebenten zur achten Stufe einen halben Ton, während die dorische Tonart des ptolomäischen Systemes von der zweiten zur dritten und von der fünften zur sechsten Stufe einen halben Ton enthielt. Forkel, welcher uns in seiner „Allgemeinen Geschichte der Musik“ eine Beschreibung dieser sieben Tonarten aus dem Werke des Ptolomäus gibt, stellt dieselben in folgender Weise dar:

Hypodorisch.	A - H - c - d - e - fis - g - a - h - c̄ - d̄ - ē - fis̄ - ḡ - ā.
Hypophrygisch.	A - H - cis - d - e - fis - gis - a - h - cis̄ - d̄ - ē - fis̄ - gis̄ - ā.
Hypolydisch.	A - B - c - d - es - f - g - a - b - c̄ - d̄ - es̄ - f̄ - ḡ - ā.
Dorisch.	A - H - c - d - e - f - g - a - h - c̄ - d̄ - ē - f̄ - ḡ - ā.
Phrygisch.	A - H - cis - d - e - fis - g - a - h - cis̄ - d̄ - ē - fis̄ - ḡ - ā.
Lydisch.	As - B - c - d - es - f - g - as - b - c̄ - d̄ - es̄ - f̄ - ḡ - ās.
Mixolydisch.	A - B - c - d - e - f - g - a - b - c̄ - d̄ - ē - f̄ - ḡ - ā.

In diesem Systeme bildete wie man sieht die Mese den Mittelpunkt, von welcher aus eine jede dieser Tonleitern auf der einen Seite bis zum Tone Proslambanomenos herabstieg, während sich dieselben nach der andern Seite hin bis zur Nete erstreckten. Die längeren Bogen über diesen Tonreihen zeigen die unverbundenen und verbundenen Tetrachorde an, aus welchen dieselben zusammengesetzt sind.

Muss man auch zugestehen, dass sowohl in diesen, als in den vorhergehenden sieben auf Oktavengattungen beruhenden Tonarten, wegen der Verschiedenheit ihrer Tonleitern mehr Charakteristisches gelegen hat, als in den fünfzehn von Aristides angegebenen, bei welchen die Tonleitern einander ganz gleich waren, so scheinen diese sieben Tonarten des Ptolomäus doch nie sehr allgemein geworden zu sein; wenigstens waren die fünfzehn Tonarten des Aristides nach jenen sieben ptolomäischen noch immer im Gebrauche, obgleich aus diesen letzteren bald nachher unsere alten Kirchentonarten hervorgingen.

Ich habe mich vielleicht länger bei dieser Materie verweilt, als es Manchem bedünken möchte; allein, da man durchaus kein richtiges Verständniss der nun folgenden alten Kirchentonarten erlangen kann, ohne den Ursprung derselben zu kennen, so hielt ich es für unumgänglich nöthig, auf den allerersten Beginn der Musik überhaupt zurück zu gehen, um dem Leser den Entwicklungsgang der verschiedenen Systeme dieser Kunst, wie uns dieselben von den damaligen Schriftstellern überliefert wurden, in einer möglichst fasslichen Weise vorzuführen.

KAPITEL XXI.

Von den alten Kirchentonarten.

Gleich wie vorher bei den griechischen Tonarten, werde ich auch hier von der Entstehung und allmählichen Entwicklung der alten Kirchentonarten nur Dasjenige erwähnen und zu erklären suchen, was mir für den Zweck dieses Buches am geeignetsten scheint; und ich werde daher nur die Hauptmomente der verschiedenen Perioden, welche diese Tonarten viele Jahrhunderte hindurch bis auf unsere Zeit zu durchlaufen hatten, in einer möglichst gedrängten Weise zusammen fassen.

Nachdem sich die christliche Religion gegen Ende des vierten Jahrhunderts in Italien bereits schon so verbreitet hatte, dass man für die gemeinsamen Gottesverehrungen Kirchen erbaute, musste wohl auch bald das Bedürfniss fühlbar werden, ihren Cultus durch religiöse Gesänge zu verherrlichen.

Der erste Chorgesang wurde angeblich im Jahre 386 nach Christi Geburt durch den Erzbischoff Ambrosius in Mailand veranstaltet; denn wiewohl nicht daran gezweifelt werden kann, dass schon viel früher bei den Zusammenkünften der ersten Christen gesungen wurde, so findet man bis zu der hier angegebenen Zeit doch nirgends eine Erwähnung von einem Gemeindegesang. Ambrosius wählte zu diesen Gemeindegesängen vier von den griechischen Tonarten oder Oktavengattungen, wovon er die erste dorisch, die zweite phrygisch, die dritte lydisch, und die vierte mixolydisch nannte. Für die dorische Tonart bestimmte er den Ton D, für die phrygische den Ton E, für die lydische den Ton F, und für die mixolydische den Ton G als Grundton, zum Beispiel:

1. Dorisch. D - e - f - g - a - h - c̄ - d.
2. Phrygisch. E - f - g - a - h - c̄ - d̄ - ē.
3. Lydisch. F - g - a - h - c̄ - d̄ - ē - f̄.
4. Mixolydisch. G - a - h - c̄ - d̄ - ē - f̄ - ḡ.

Obschon die Grundtöne dieser vier Tonarten nach der damals üblichen Weise mit grossen Buchstaben bezeichnet wurden, so standen sie doch wie die der griechischen Tonarten, in der kleinen Oktave.

Aus diesen Tonreihen waren nun die zu dieser Zeit gebräuchlichen Gesänge, als: Anthiphonen, Gradualen, Responsorien, Psalmen, Hymnen u. s. w. gebildet, welche von der Gemeinde bei den öffentlichen Gottesverehrungen gesungen wurden, wodurch dieselben nach dem Namen ihres Stifters die Benennung „Ambrosianische Gesänge“ erhielten. In unserer Zeit versteht man jedoch unter dem sogenannten ambrosianischen Gesange nur das Te Deum laudamus, welches von Ambrosius selbst verfertigt worden sein soll.

Für Diejenigen welche mit dem altrömischen Gottesdienste nicht vertraut sein sollten, gebe ich hier eine kurze Definition über diese ebengenannten Gesänge.

Die Anthiphonen sind Wechselgesänge, welche von zwei Chören ausgeführt werden, welche sich gegenseitig beantworten. Das Graduale ist ein kurzer Gesang, welcher nach altem Gebrauche von dem Chore gesungen wird, und eine Epistel zum Texte hat; derselbe geschieht in der Absicht, um die Zeit auszufüllen in welcher der Priester vom Epistelpulte nach dem Evangelienpulte geht. Eine Responsorium ist die Erwiderung des Chores auf den Gesang des Priesters. Unter Psalmen versteht man die Gesänge über die Sprüche David's und unter den Hymnen alle gereimten Kirchenlieder, so wie dieselben noch jetzt aus unseren Gesangbüchern gesungen werden.

Dass die vier ersten Kirchentonarten von den griechischen Tonarten abstammen, geht unter Anderem schon daraus hervor, weil dieselben von den griechischen Mönchen die Namen: Protus, Deuterus, Tritus und Tetradius erhielten, was so viel als: erster, zweiter, dritter und vierter Ton bedeutet, welche Benennung nachher noch lange auch in Italien gebräuchlich war.

Diese ambrosianischen Gesänge erhielten sich bis zu Ende des sechsten Jahrhunderts, von wo an sie Papst Gregor der Grosse einer Reform unterwarf, weil er dieselben zum Gebrauche des christlichen Gottesdienstes für zu weltlich fand. Die von Gregor vorgenommenen Verbesserungen des Kirchengesanges nahmen im Jahre 599 ihren Anfang. Der wahre Grund warum Gregor die von Ambrosius eingeführten Gesänge für die Kirche nicht mehr geeignet hielt, mag wohl dieser sein: dass sich nämlich die Sänger mit der Zeit bei Ausübung derselben allerlei willkürliche Verzierungen erlaubten, wodurch nach und nach die ursprüngliche Einfachheit dieser Gesänge verloren ging; dies lässt sich

um so eher vermuthen, weil man damals noch keine so bestimmte Notation hatte, wonach man ihre frühere Beschaffenheit hätte beurtheilen können. Ausserdem kann man auch annehmen: dass diese ambrosianischen Gesänge, da dieselben griechischen Ursprungs waren, schon von Anbeginn eine zu mannigfaltige Metrik hatten, welche sich der Meinung Gregors nach, nicht mit dem ernsten Ritus der Kirche vertrug. Gregor vereinfachte daher alle bis zu dieser Zeit im Gebrauche gewesenen Kirchengesänge in der Art, dass dieselben von nun an aus lauter Tönen von gleicher Geltung bestanden, wodurch also ihre Metrik nur von der Länge und Kürze der Sylben bestimmt ward. Abgesehen davon, dass auf diese Weise der Gesang jedenfalls an feierlicher Würde gewann, hatte er nun auch noch den Vorzug, dass er hinsichtlich der Dauer seiner einzelnen Töne bei einer grossen Anzahl von Sängern in eine bessere Uebereinstimmung gebracht werden konnte. Diese von Gregor eingeführten Gesänge wurden nachher „Gregorianische Gesänge“ genannt.

Ein weiteres Verdienst welches sich Gregor ausser der Verbesserung des Kirchengesanges noch erworben haben soll, ist dieses: dass er die seither bestandenen vier Tonarten bis auf acht vermehrte, indem er einer jeden der vier Stammtönen noch eine Nebentonart beigesellte. Diese Nebentöne standen (wie die Hypotonarten der Griechen) eine Quarte tiefer als ihre Stammtöne, hatten aber den Grundton mit ihrer Stammtöne gemeinschaftlich; der Grundton einer Stammtöne war also auch zugleich Grundton ihrer Nebentonart, weshalb denn auch beide Töne in demselben Tone schlossen. Da jedoch die Stammtöne vor wie nach ihre frühere Selbstständigkeit behielten, hingegen eine Nebentonart von ihrer Stammtöne abhängig war, weil sie aus derselben ihren Ursprung hernahm, so nannte man die Stammtöne authentisch, und die Nebentöne plagalisch, und es gab daher von dieser Zeit an von jedem der vier Kirchentöne zwei Tonarten, nämlich eine authentische und eine plagalische Tonart, zum Beispiel:

D als erster Kirchenton für die dorisch-authentische Tonart.

D - e - f - g - a - h - c̄ - d̄.

D als zweiter Kirchenton für die dorisch-plagalische Tonart.

a - h - c - D - e - f - g - a.

E als dritter Kirchenton für die phrygisch-authentische Tonart.

E - f - g - a - h - c̄ - d̄ - ē.

E als vierter Kirchenton für die phrygisch-plagalische Tonart.

h - c - d - E - f - g - a - h.

F als fünfter Kirchenton für die lydisch-authentische Tonart.

F - g - a - h - c̄ - d̄ - ē - f̄.

F als sechster Kirchenton für die lydisch-plagalische Tonart.

c - d - e - F - g - a - h - c̄.

G als siebenter Kirchenton für die mixolydisch-authentische Tonart.

G - a - h - c̄ - d̄ - ē - f̄ - ḡ.

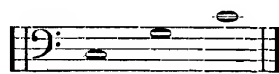
G als achter Kirchenton für die mixolydisch-plagalische Tonart.

d - e - f - G - a - h - c̄ - d̄.

Der Umfang einer authentischen Tonart erstreckte sich also von ihrem Grundtone bis zu dessen Oktave, und die in diesem Umfange gebildeten Gesänge hatten etwas Bestimmtes und Entschiedenenes in ihrem Charakter. Bei den plagalischen Tonarten hingegen standen die Grundtöne auf der vierten Stufe, und ihr Umfang erstreckte sich daher von der Unterquarte bis zur Oberquinte ihres Grundtones, so dass sich also die in einer solchen Tonart gebildeten Gesänge um ihren Grundton herum bewegten, wodurch dieselben von einem schmiegsameren und weniger entschiedenen Charakter als die einer authentischen Tonart waren.

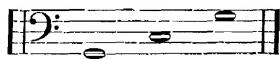
Die Vermehrung der vier authentischen Tonarten durch die vier plagalischen, scheint durch den Umfang der verschiedenen menschlichen Stimmen entstanden zu sein. Weil nämlich der Tenor vom Basse, und der Sopran vom Alte in seinem Stimmumfang ohngefähr eine Quarte differirt, und eine jede der vier Stammtöne den Umfang von einer Oktave enthielt, so wird es sich wohl manchmal zugetragen haben, dass zum Beispiel der Bass eine Melodie nicht so bequem in derselben Tonlage singen konnte, in welcher sie vorher der Tenor gesungen hatte, und eine solche Melodie musste daher mit Beibehaltung ihrer Tonart um eine Quarte tiefer versetzt werden.

Diese authentischen und plagalischen Tonarten gründen sich also auf die zweifache Theilung der Oktave; denn theilt man eine Oktave harmonisch, so ist das Resultat eine Quinte und eine Quarte; zum Beispiel:



Der Grundton bildet also bei einer solchen Theilung die zwei Grenzpunkte, und es entsteht daher eine authentische Tonfolge, denn ihre Hauptbestandtheile sind: Tonika, Dominante, Tonika.

Wird aber eine Oktave arithmetisch getheilt, so erhält man zuerst eine Quarte und alsdann eine Quinte; zum Beispiel:



Diese Theilungsart veranlasst also eine plagalische Tonfolge; denn der Grundton liegt bei derselben in der Mitte, und ihre Hauptbestandtheile sind: Dominante, Tonika, Dominante.

Wurde nun eine Tonart in ihrem ganzen Umfange gebraucht, so konnte es nicht schwer fallen zu unterscheiden, ob sie eine authentische oder plagalische sei; dadurch aber, dass eine Melodie mitunter nur eine Quarte im Umfange hatte, musste es sehr zweifelhaft werden, welcher von beiden Tonarten dieselbe angehörte; das einzige und untrügliche Merkmal in solchen Fällen war alsdann meistens nur der Schlussston, weil dieser sowohl bei einer authentischen als bei einer plagalischen Tonart stets derselbe war.

In der zweiten Hälfte des achten Jahrhunderts wurden diese acht Kirchentonarten durch Karl den Grossen auch in Frankreich und Deutschland eingeführt. Derselbe sandte nämlich im Jahre 774 zwei Ordensgeistliche nach Rom, damit sie von den dortigen Sängern die in den römischen Kirchen gebräuchlichen Gesänge lernen sollten, um dieselben nachher auch in den Kirchen seines Reiches zur Ausübung bringen zu können.

Von den Zeiten Karls des Grossen bis zum elften Jahrhundert, wurde indessen weiter nichts von erheblichen Fortschritten in Betreff des Kirchengesanges bekannt; überhaupt soll in diesem Zeitraume die Musik namentlich in Italien sehr vernachlässigt worden sein, und es war daher für die Kunst von höchster Wichtigkeit, wofern dieselbe nicht ganz in Verfall gerathen sollte, dass wieder ein Mann von vorzüglicher Begabung zu weiterer Fortentwicklung derselben in die Schranken trat. Diesen Mann finden wir nun in Guido von Arezzo, (nach seinem Geburtsorte auch Guido Aeretinus genannt.) Obschon die Zeit der Geburt dieses für die Musik sehr verdienstvollen Mannes nicht genau ermittelt werden konnte, so weiss man doch aus den Kirchenannalen die Zeit seiner Wirksamkeit; dieselbe begann nämlich im Jahre 1022, denn von da an berichtete wenigstens Guido seinem Freunde Michael, welcher im Kloster Pomposa domicilirte, zeitweilig die Hauptereignisse seiner musikalischen Erfindungen.

Eines seiner vorzüglichsten Verdienste welches sich Guido um die Kunst erwarb war dieses, dass er eine Singmethode erfand, wonach er seine Schüler in kurzer Zeit alle damals gebräuchlichen Intervalle treffen lehrte. Ebenso soll derselbe auch wesentliche Verbesserungen in der Notation eingeführt haben, nach welcher eine von ihm aufgeschriebene Melodie von jedem seiner Schüler sogleich gesungen werden konnte.

Das Tonsystem des Guido soll nun einen Umfang von zwei und einer halben Oktave gehabt, und sich vom grossen G bis zum zweitgestrichenen \bar{d} erstreckt haben. Den tiefsten Ton bezeichnete er mit dem griechischen Buchstaben Gamma (Γ), welches unser G ist. Die Tonreihe desselben bestand aus den folgenden 21 Tönen:

Γ A B C D E F G a b \flat c d e f g $\begin{matrix} a & b & \flat & c & d \\ a & b & \flat & c & d \end{matrix}$

Die erste Oktave wurde also mit lauter grossen, die zweite mit kleinen, und die dritte mit noch kleineren aber doppelten Buchstaben notirt. Das grosse B in der ersten Oktave galt für H, das kleine b in den beiden folgenden Oktaven aber für unser eigentliches b; dasselbe hiess b rotundum (rundes b, oder auch: b mollis), während das Zeichen \flat ein b quadratum (viereckiges b, oder auch: b durum) genannt wurde, welches unser jetziges h vorstellt.

Diejenigen Intervalle, welche Guido in Gebrauch nahm, und seine Schüler treffen lehrte, waren: die kleine und grosse Sekunde, die kleine und grosse Terze, und die reine Quarte und Quinte; also nur sechs an der Zahl. Von der Oktave behauptet er, dass sie zu wenig gebraucht würde, um dieselbe in die Reihe der übrigen Intervalle mit aufzunehmen; ebenso spricht er weder von einer Sexte noch von einer Septime. Um so auffallender muss es daher erscheinen, dass derselbe in seiner Gesangsmethode nur sechs Töne annimmt, später aber demohngeachtet von sieben wesentlichen Tönen spricht. Seiner Behauptung nach gab es nämlich nur sieben wesentliche Töne, welche in den folgenden Oktaven mit derselben Benennung wiederholt werden. Dabei vergleicht er die Töne mit den sieben Wochentagen; denn, sagte er: so wie sich die sieben Tage einer Woche von dem achten an stets wiederholen, ebenso wiederholen sich auch mit dem achten Tone dieselben Töne, welche deshalb auch mit einerlei Namen bezeichnet werden, weil wir fühlen, dass sie in einer natürlichen Uebereinstimmung mit einander stehen.

Damit sich nun der Leser auch einen Begriff von der damaligen Beschaffenheit der Gesänge und deren Notation machen kann, setze ich einige hierher:

G				G	G		G							
F		F		F	rum	tu-	F	rum	F			F		
E		Jo-		to-			o-	co-				o		
D				E					E			E		
				ri-					pi-			dig-		
D	D		D	D					D	D		D	D	
	te		nes	me-					ne - que-			ne	ne - re	
C	C		C						C			C		
	Sanc-		han-						as			ca-		

Die fünf hier neben übereinanderstehenden grossen Buchstaben zeigen die Töne an, welche in diesem Gesange vorkommen, und die andern grossen Buchstaben sind, wie man sieht, nach dem Verhältnisse ihrer gegenseitigen Tonhöhe gestellt. Nach unserer Notenschrift würde dieser Gesang folgendes Ansehen erhalten:

Sanc - te Jo - an - nes me - ri - to - rum tu - o - rum co - pi - as ne - que - o dig - ne ca - ne - re.

In dem nächsten Beispiele finden wir einen der ersten Versuche von Mehrstimmigkeit. Eine solche Composition wurde von Guido eine Diaphonie genannt.

Diapason.	c	d	e	c	d	e	d	c	c	c	♯	a	g	c	d	e	d	d	c.
Diapente.	F	G	a	F	G	a	G	F	F	F	E	D	C	F	G	a	G	G	F.
	Mi - se - re - re me - i De - us																		
Diatessaron.	C	D	E	C	D	E	D	C	C	C	B	A	F	C	D	E	D	D	C.

Die Hauptstimme dieser Diaphonie liegt in der Mitte, und wird von der Unterstimme in Quarten und von der Oberstimme in Quinten begleitet, wodurch die ganze Construction derselben aus lauter Quarten- Quinten- und Oktavengängen besteht; zum Beispiel:

Mi - se - re - re me - i De - us

Das gleichzeitige Fortschreiten dieser Quarten und Quinten nannte Guido eine Absonderung der Töne, oder ein Organum, und seiner Meinung nach war ein solches Organum wohlklingend dissonirend, und dissonirend wohlklingend.

Mit dem Worte Diaphonie bezeichnete man also zu dieser Zeit im Allgemeinen einen mehrstimmigen Satz, im Besonderen aber nur die Oberstimme, welche später Diskant genannt wurde. Die Griechen hingegen verstanden unter Diaphonie alle dissonirenden Intervalle, wozu auch bekanntlich die Terzen und Sexten gehörten. Die consonnirenden Intervalle hiessen bei denselben Symphona.

Wie sich Guido bei der Notation seiner Gesänge auch der Linien und besonderer Zeichen bediente, kann man an dem folgenden Beispiele sehen. Die Namen der Linien sind auf der linken Seite mit Buchstaben angegeben. Der Text zu dieser Composition wurde dem heiligen Johannes zu Ehren verfertigt, welchen die Sänger für ihren Schutzpatron hielten, und daher in diesem Gesange ein Mittel gegen die Heiserkeit zu finden glaubten.

Ut que-ant lax-is. Re-so-na-re fib-ris. Mira ge-sto-rum. Fa-mu-li tu-o-rum. Sol - - ve pol-lu-ti. La-bi-i re-a-tum,
Sanc-te Jo-han-nes.

Die Punkte, kleinen senkrechten Striche und Häkchen, sowie alle übrigen damaligen Bezeichnungen der Töne hiessen Neumen (Winke). An der Stellung dieser Neumen mussten die Sänger die Lage der Töne, und an der Gestalt derselben das Steigen und Fallen der Stimme erkennen. Guido gebrauchte das Wort Neuma auch noch in einem andern Sinne; er verstand nämlich unter demselben auch zugleich eine melodische Figur, welche zwischen den Strophen oder nach Beendigung eines Verses für sich allein, ohne Text gesungen wurde.

Der vorerwähnte lateinische Spruch oder Vers, welcher dem Sänger als ein Mittel gegen die Heiserkeit dienen sollte, ist auch noch auf andere Weise von musikalischem Interesse, weil er die Grundlage der von Guido eingeführten Solmisation bildet. Die Solmisation ist eine der merkwürdigsten Erfindungen des Guido; dieselbe bestand darin, dass Guido die sechs in seiner Singmethode gebräuchlichen Töne nach den Anfangssylben dieses Verses singen liess. Seiner historischen Bedeutsamkeit wegen setzte ich diesen Vers hierher:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labbii reatum
Sancte Johannes.

Diese sechs Sylben: ut re mi fa sol la wurden also anstatt der Töne: c - d - e - f - g - a gesungen.

Das Absingen dieser sechs Sylben anstatt der Buchstaben sollte dazu dienen, die Intervalle dem Gedächtnisse um so fester einzuprägen, und dies mochte auch wohl hierzu ein ganz zweckmässiges Mittel sein, so lange es sich nur um diese sechs Töne handelte. Mit der Zeit wurden aber diese sechs Töne in derselben Ordnung (nämlich die ganzen Töne unten und oben, und der halbe Ton in der Mitte) auch auf andere Tonstufen übertragen, das heisst: dieses sechstönige System des Guido wurde in Hexachorde abgetheilt; dieser Hexachorde waren sieben, und da bei einem jeden derselben die Töne nach diesen sechs Sylben benannt wurden, so erhielten manche Töne eine zweifache, und wieder andere sogar eine dreifache Benennung, was natürlich häufig Veranlassung zu Irrthümern geben musste, und also jedenfalls die Erlernung der Musik mehr erschwerte als die frühere Methode des Guido. Diese sieben damals gebräuchlichen Hexachorde waren die folgenden:



Der Ton G war also im ersten, vierten und siebenten Hexachord ut, im zweiten und fünften sol, und im dritten und sechsten re, weil der halbe Ton in allen sieben Hexachorden mit mi-fa bezeichnet wurde, wonach man die Benennung der andern Töne einrichtete.

Die mehrfache Benennung eines Tones hiess Mutation, und dieselbe entstand demnach durch die Einführung der sieben Hexachorde. Hätte es nun mit diesen sieben Hexachorden sein Bewenden gehabt, so liesse sich allenfalls immer noch ein Vortheil durch die Anwendung der Mutation für die Sänger erkennen, weil bei derselben die Namen aller Töne welche in den sieben Hexachorden enthalten waren, sich nur auf diese sechs Sylben reducirten. Als man aber anfang den Umfang von sechs Tönen zu überschreiten, und dabei nach wie vor alle halben Töne mit den Sylben mi und fa benannte, so zeigte sich dadurch die Inconsequenz, dass in einer diatonischen Tonleiter zwei verschiedene Töne nur einerlei Benennung hatten: zum Beispiel:



Es wird also hier des mi-fa wegen in derselben Tonleiter der Ton d und a mit der Sylbe re benannt. Wurde aber aus dem siebenten Tone h ein b gemacht, so hiess der fünfte Ton re, und der sechste mi; zum Beispiel:



Mit dieser Mutation quälte man sich so lange herum, bis dem Tone h die Sylbe si beigelegt wurde, wodurch alsdann ein jeder Ton der Tonleiter seine eigene Benennung erhielt, nämlich:

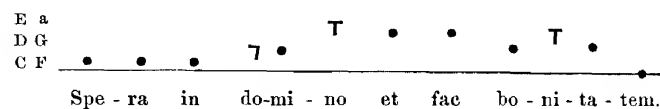


Diese Benennung der sieben Töne ist bekanntlich noch jetzt bei den Italienern und Franzosen im Gebrauche.

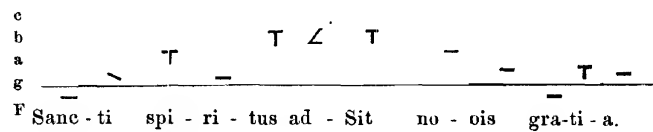
Obschon sich nun Guido von Arezzo unzweifelhaft grosse Verdienste um die Tonkunst bei der Mit- und Nachwelt erwarb, so sind es demohingeachtet doch nicht lauter eigene Erfindungen welche ihm von Vielen beigemessen wurden; vielmehr besteht sein Hauptverdienst meistens nur darin, dass er die in dieser Kunst von ihm gesammelten Erfahrungen zu weiterer Vollkommenheit zu entwickeln suchte. So war zum Beispiel die Anwendung der Linien und der Neumen für die Aufzeichnung der Gesänge schon lange vor Guido's Lebzeiten bekannt, denn schon Boethius, (geb. 470 oder 475) und nach diesem besonders Hucbald (geb. 840) soll sich derselben bedient haben; bei dem letzteren findet man sogar schon den Gebrauch von fünf Linien, jedoch noch nicht mit specieller Angabe ihrer Tonhöhe (und also auch noch ohne Schlüssel); die ganzen und halben Töne wurden aber mit vor die Linien gesetzten Buchstaben angezeigt, nämlich: die ganzen Töne mit einem T. (Tonus) und die halben Töne mit einem s. (semitonium).

Man sollte nun glauben, dass hierdurch schon damals der rechte Weg zu unserer jetzigen Notirung auf fünf Linien angebahnt gewesen wäre; denn es hätte das Liniensystem des Hucbald nur noch der Schlüssel, (Claves) und der Bestimmbarkeit eines jeden in demselben enthaltenen Tones hinsichtlich seiner Dauer bedurft, um dasselbe für den Gebrauch ebenso praktisch wie das unsrige zu machen; allein, nichtsdestoweniger findet man wieder später die von Guido verfertigten Gesänge entweder nur mit Buchstaben, oder auch nur auf eine oder zwei Linien notirt, wie denn überhaupt die Notirungsart mit Buchstaben bei Guido vor allen andern Arten den Vorzug behalten zu haben scheint, weil er immer wieder auf dieselbe zurück kam.

Bei der Notation mit nur einer Linie wurde die Lage der in einem Gesange befindlichen Töne auf der linken Seite theils mit über- und nebeneinandergestellten Buchstaben angemerkt; die Linien und Buchstaben findet man manchmal mit rother Farbe bezeichnet, wahrscheinlich, um die Aufmerksamkeit besser darauf hinzulenken. Ich gebe nun von dieser Notirungsart zwei kurze Beispiele, welche wie die früheren, aus Forkels Geschichte der Musik entnommen sind.



Die drei vordersten Buchstaben und die Linie hat man sich roth zu denken. Aus dieser Notirungsart scheint die erste Anregung zu unserem C-Schlüssel entstanden zu sein; und ebenso in dem folgenden Beispiele — wo man sich den Buchstaben G und die Linie gleichfalls roth vorstellen muss — unser G-Schlüssel.



Da sich Guido zur Notirung seiner Gesänge bald einer, und bald mehrerer Linien bediente, so geht daraus hervor, dass der Gebrauch derselben noch nicht auf eine bestimmte Anzahl festgestellt war, und man findet daher nicht selten Compositionen aus der früheren Zeit, welche auf acht, oder auch noch auf mehr Linien notirt sind, weil man damals so viele Linien gebrauchen konnte, als ein Gesang Töne in seinem Umfange hatte. Jede Linie wurde indessen auf der linken Seite mit einem Buchstaben bezeichnet, und diesen Buchstaben nannte man Claves, weil sie den Sängern gleichsam Aufschluss über die Töne gaben, welche auf den Linien standen, und es hatte daher so zu sagen eine jede Linie ihren besonderen Schlüssel.

Durch eine zu grosse Anzahl von Linien musste aber die Tonhöhe einer jeden einzelnen Linie (besonders bei den in der Mitte liegenden) für die Sänger sehr schwer zu erkennen sein; damit man nun dieselben leichter von einander unterscheiden konnte, bezeichnete Guido den Buchstaben F und dessen Linie mit rother Farbe, und den Buchstaben C und dessen Linie mit gelber Farbe, was uns wiederholt zu der Vermuthung veranlasst, dass durch diese beiden gefärbten Buchstaben und Linien der später allgemein gewordene F- und C-Schlüssel entstanden ist.

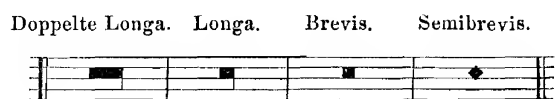
Indessen wurde man aber doch der vielen Linien bald überdrüssig, und reducirte daher ihre Anzahl auf nur vier oder fünf, wobei man jedoch auch zugleich die Zwischenräume benützte, was vorher nicht immer geschah; hierdurch erhielt man alsdann für jeden Gesang dennoch einen Umfang von acht bis neun Tönen zur Verfügung, welcher damals für eine Singstimme vollkommen hinreichend war, indem man mit derselben nicht leicht über eine Oktave hinausging.

Durch die Einführung der Solmisation und der Neumen lässt sich allerdings ein sehr wesentlicher Fortschritt in der Musik nicht verkennen, denn nun konnten die Gesänge doch schon auf eine viel bestimmtere Weise exeeutirt werden als dies vorher der Fall war, und es fehlte also diesen Gesängen nur noch die Feststellung der Zeitdauer für jeden einzelnen Ton, denn hierin richtete man sich noch stets nach der Länge und Kürze der Sylben. So lange nun die Chöre nur in gleichen Intervallen, nämlich im Einklange, oder in Gemeinschaft der Quarte, Quinte und Oktave gesungen wurden, konnten sich die Sänger über die Dauer der Töne allenfalls noch verständigen; als man aber anfang, auch Terzen und Sexten gemeinschaftlich zu gebrauchen, welche wieder zu gleicher Zeit in den Einklang oder in die Oktave zurückgeführt werden sollten, mag man wohl bald gefühlt haben, wie nöthig es sei, die Dauer der Töne genauer zu bestimmen, denn es ist sehr begreiflich, dass durch die unbestimmte Dauer der Töne zumal bei einer grossen Masse von Sängern, mitunter ein Ineinanderfliessen der Stimmen unvermeidlich war. Ausserdem musste auch dieses immerwährende gleichmässige Fortschreiten aller Stimmen das Gehör ermüden, und daher in demselben schon von selbst ein Verlangen nach Abwechslung erwecken.

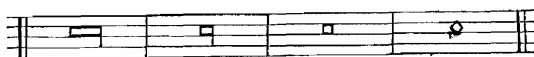
Der Erste, welcher den Mangel an Abwechslung der damaligen Musik erkannt zu haben scheint, und denselben zu beseitigen trachtete, war Franco von Cöln. Derselbe suchte nämlich ausser der Höhe und Tiefe auch zugleich die Dauer eines jeden Tones durch gewisse Zeichen oder Tonfiguren genau zu bestimmen, wodurch er nicht allein als der Gründer des Mensuralgesanges, sondern auch von unserer jetzigen Notenschrift anzusehen ist. Der Mensuralgesang unterscheidet sich vom Choralgesange dadurch, dass in demselben Noten von verschiedenem Werthe in Anwendung gebracht werden, während in einem Choralgesange nur Noten von gleichem Werthe vorkommen.

Die Zeit in welcher Franco, dieser musikalische Reformator, geboren wurde, konnte bis jetzt noch nicht genau ermittelt werden. Aller Vermuthung nach fällt dieselbe aber in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, indem die mit zu den bedeutendsten damaligen musikalischen Schriftstellern gehörenden Männer, so wie zum Beispiel: Walter Odington, (geb. 1240) Marchettus von Padua, (geb. 1309) Johann de Muris (geb. 1310) und Johann de Handlo (geb. 1326) welche sich alle um die Verbesserung der Notenschrift grosse Verdienste erworben haben, in ihren Schriften öfter des Franco erwähnen, und sich darin auf denselben beziehen.

Franco wählte für seine Absicht die vier folgenden Zeichen oder Tonfiguren, welchen er in Bezug ihrer verschiedenen Dauer die darüberstehenden Namen gab.



Anfänglich wurden diese Tonfiguren wie hier geschehen ist, ganz ausgefüllt; doch liess man dieselben in späterer Zeit offen, wodurch sie dieses Aussehen hatten:

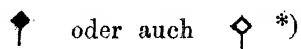


Die doppelte Longa, welche später auch Maxima genannt wurde, bestand aus zwei zusammengesetzten Longa's. Der Werth einer Longa war aber relativ, denn dieselbe konnte bei gleichem Aussehen sowohl zwei- als dreitheilig sein. Enthielt dieselbe drei Zeiten (Tempora) so hiess sie Longa perfecta, weil man die Zahl Drei für die vollkommenste hielt. Enthielt eine Longa aber nur zwei Zeiten, so nannte man dieselbe Longa imperfecta.

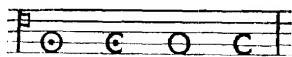
Die Brevis unterschied Franco ebenfalls in zwei Arten, wovon er die eine als Brevem, und die andere Brevem alteram nennt; wahrscheinlich ist darunter perfect, und imperfect zu verstehen. Eine Longa perfecta hatte

also drei Brevis perfecta, und eine Brevis perfecta drei Semibrevis an Werth. Die Tonfiguren von kürzerer Dauer wurden demnach immer nach denjenigen von längerer Dauer gerichtet, und ob eine Note drei- oder zweitheilig sein sollte, ward nur durch die Taktart bestimmt.

Durch Marchettus wurden indessen diese vier von Franco eingeführten Tonfiguren noch um eine fünfte vermehrt, welche von einer noch geringeren Dauer als eine Semibrevis war, und daher die Benennung Minima erhielt. Ihre Gestalt war diese:



Nicht lange nachher führte Johann de Muris, der unmittelbare Nachfolger des Marchettus, auch die ersten Zeichen für die vier damals gebräuchlichen Taktarten ein, welche man in seinen Schriften auf folgende Weise angegeben findet:



Die zwei ersten mit einem Punkte versehenen Zeichen gaben die perfecten, und die beiden andern, welche keine Punkte hatten, die imperfecten Taktarten an. Aus dem letzten Halbzirkel ist später unser Zeichen des Viervierteltaktes entstanden, welches jetzt die Gestalt von einem römischen C hat.

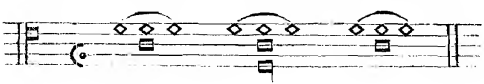
Johann Tinctor (geb. 1450) und Franchinus Gafor (geb. 1551) werden uns als die letzten Schriftsteller von diesem Zeitabschnitte genannt, in welchem es sich noch um die Vervollständigung der Notenschrift handelte. Beide nahmen ebenfalls wie ihre Vorgänger vier verschiedene Taktarten an, in welchen die Noten von gleichem Aussehen verändert werden konnten. Damit nun diese vier Taktarten zu unterscheiden waren, bedienten sie sich der Wörter: Modus, Tempus und Prolation. Nach dem Modus berechneten sie nämlich die Geltung der Longis. Hatte zum Beispiel eine Longa drei Breves an Werth, so war es ein Modus perfectus; galt sie aber nur zwei Breves, so war es ein Modus imperfectus. Diese Art der Noteneintheilung soll bis zu Ende des siebenzehnten Jahrhunderts gebräuchlich gewesen sein. Das Tempus bestimmte die Geltung der Breves, und zwar auf dieselbe Weise wie der Modus den Werth der Longis bestimmte. Unter dem Worte Prolation verstand man das Taktmaass oder die Taktart, nach welcher die Semibreves eingetheilt wurden; dieselben waren wieder in Bezug auf das Tempus entweder perfect oder imperfect.

Jede Prolation erhielt von Franchinus eine besondere Benennung, woran man ihre perfecten und imperfecten Noteneintheilungen, nämlich ihre Drei- oder Zweitheiligkeit erkennen konnte. Zum Beispiel:

1. Prolatio perfecta in tempore perfecto



2. Prolatio perfecta in tempore imperfecto.



3. Prolatio imperfecta in tempore perfecto.



4. Prolatio imperfecta in tempore imperfecto.



Die offenen (unausgefüllten) Noten, welche schon hin und wieder von de Muris in Anwendung gebracht worden sein sollen, wurden durch Franchinus als allgemein eingeführt.

*) Der Werth dieser ausgefüllten und offenen Note war damals ganz derselbe, denn erst in späterer Zeit wurde damit ein wesentlicher Unterschied gemacht, und der ausgefüllten Note die halbe Dauer der offenen gegeben, wodurch sie alsdann in dem Verhältnisse wie unsere Viertelnote zu einer halben Note stand.

Von diesen vier Prolationen oder Taktarten stimmt nur die letzte mit unserer jetzigen Noteneintheilung überein, weil sie die von unserer geraden Taktart enthält; denn in den drei andern Prolationen ist die Longa und die Brevis ohne ihre Gestalt zu verändern bald drei- und bald zweitheilig; man bediente sich also für die geraden und ungeraden Taktarten ganz derselben Tonfiguren.

Obgleich man nun damals auch schon Punkte hinter oder zwischen die Noten zu setzen pflegte, so dienten dieselben doch nicht wie die unsrigen nur dazu, den Werth der Noten zu verlängern, sondern sie wurden zu verschiedenen Zwecken in Anwendung gebracht; denn es berichtet uns zum Beispiel Franchinus: „Der Punkt soll der kleinste und untheilbare Werth einer Note sein. Seine Stelle ist entweder vor, nach, oder zwischen den Noten.“ Ebenso spricht er auch von einem Punctus divisionis, und einem Punctus transportationis; die Regeln, welche er aber über dieselben gibt, sind so mannigfach, und mitunter so unzuverlässig, dass es sich nicht der Mühe lohnen würde, auf diese Materie weiter einzugehen, weil der Nutzen, welchen man daraus ziehen könnte, doch nur ein sehr geringer wäre. Damit aber der Leser doch wenigstens ein Verständniss über den Zweck dieser beiden Arten von Punkten erhält, gebe ich hier eine kurze Definition derselben.

Der Divisionspunkt stand entweder vor oder nach einer Note, ohne jedoch ihren Werth zu vergrößern oder zu vermindern, sondern bloss um anzuzeigen, dass diese Note zu einer vorhergehenden oder nachfolgenden gerechnet werden konnte, um die Dreitheiligkeit des Taktes herzustellen.

Der Transportationspunkt hingegen wurde in der Absicht gebraucht, den Werth der Note, bei welcher er stand, auch auf entferntere Notengattungen zu übertragen.

Die Notenbeispiele, welche Franchinus über diese beiden Arten von Punkten in seinem Werke, welches den Titel „Practica Musica“ führt, hinterliess, sind ebensowenig geeignet, um mit deren Anwendung ganz ins Klare zu kommen, als die Erläuterungen, welche er darüber gab; auch wurden dieselben wahrscheinlich ihrer Unzulänglichkeit wegen bald nach des Franchinus Tode (1522) wieder abgeschafft, und durch den Gebrauch unserer jetzigen Punkte hinter den Noten ersetzt.

In dem nämlichen Werke findet man auch, dass Franchinus die fünf bisher gebräuchlich gewesenen Notengattungen durch noch zwei vermehrte, wovon die eine die Hälfte, und die andere den vierten Theil der Dauer einer Minima hatte, weshalb er die erstere Semiminima major, und die letztere Semiminima minor nannte. Diese beiden Semiminimen hatten zur Zeit des Franchinus folgendes Aussehen:

Semiminima major. Semiminima minor



Später erhielt jedoch die Semiminima major die Benennung Fusa oder Unca, und die Semiminima minor die Benennung Semifusa oder Bis-unca; und da man fand, dass die letztere ebenfalls getheilt werden konnte, so entstand dadurch eine noch kleinere Notengattung, welche die halbe Dauer einer Semifusa hatte, und daher Subsemifusa, oder auch: Ter-unca genannt wurde, weil dieselbe dreimal gehäkt war. Diese Notengattung findet man jedoch in den älteren Werken nur in dieser Gestalt:

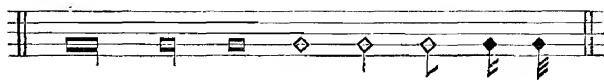


weil man zur Zeit ihrer Einführung schon alle kleineren Notengattungen, sowie zum Beispiel die Semiminima, Fusa und Semifusa ebenfalls nur mit ausgefülltem Kopfe notirte.

Eine nicht wesentliche Umgestaltung der Fusa, Semifusa und Subsemifusa gewahrt man indessen in den Compositionen des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, wo diese drei Notengattungen anstatt der kleinen Häkchen in folgender Weise bezeichnet wurden:



Es waren also in dieser Zeit von der doppelten Longa bis zur Subsemifusa acht Notengattungen im Gebrauche, nämlich:



Dieselben wurden aber bald nachher wieder nur auf fünf oder sechs reducirt, indem namentlich die beiden ersten Gattungen als überflüssig nach und nach ganz ausser Gebrauch kamen, weil sie durch die Zusammenziehung (Bindung) von mehreren Brevis oder Semibrevis sehr leicht ersetzt werden konnten. Aus der Semibrevis ward alsdann später unsere ganze Note, aus der Minima unsere halbe Note, aus der Fusa unsere Achtelnote, aus der Semifusa unsere Sechszehntelnote, und aus der Subsemifusa unsere Zweiunddreissigstelnote.

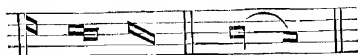
Die Zusammenziehung von zwei oder auch mehreren Tönen, sowohl von gleicher als von verschiedener Höhe hiess eine Ligatur, oder eine Bindung. Ueber die Anwendung der Ligaturen hatte zwar schon Franco von Cöln viele Regeln gegeben, diese Regeln sind aber meistens eben so schwankend, wie noch manche andere, welche man in Betreff der Notation aufzustellen suchte. Da man sich nämlich zu dieser Zeit noch keiner Bindebogen bediente, so wurden die Ligaturen entweder durch das enge Aneinanderreihen von zwei, drei, vier, oder auch noch mehreren Neumen oder durch die Vereinigung und quere Stellung derselben angezeigt. Zum Beispiel:



Weil es nun aber überhaupt nicht möglich sein würde alle damaligen Regeln, welche für jede Art dieser Ligaturen stattfand, anzugeben, so sollen hier doch wenigstens einige der wesentlichsten, so viel es sich thun lässt, erläutert werden.

1. Bei einer abwärtsgehenden Bindung von zwei Brevis erhält die erste allemal den Werth einer Longa. Zum Beispiel:

Schreibart. Ausführung.



2) Bei einer steigenden Bindung von zwei Brevis behalten beide ihren gewöhnlichen Werth. Zum Beispiel:

Schreibart. Ausführung.



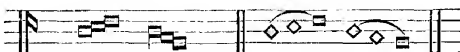
3) Wenn von zwei verbundenen Brevis die erste einen Strich hat, so gilt diese ebenfalls nur zwei Semibrevis sie mag alsdann steigend oder fallend sein. Zum Beispiel:

Schreibart. Ausführung.



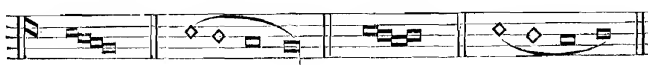
4) Von drei verbundenen Brevis gelten die zwei ersten, die Ligatur mag steigend oder fallend sein, nur eine Semibrevis, die dritte behält aber ihren eigentlichen Werth. Zum Beispiel:

Schreibart. Ausführung.



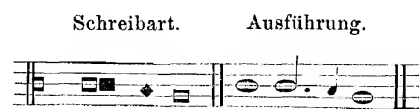
5) Werden vier Brevis mit einander verbunden, so erhalten die zwei ersten nur die Hälfte ihres Werthes, nämlich eine Semibrevis, die dritte behält aber ihren gewöhnlichen Werth, und die vierte Brevis, wenn sie aufwärts geht, erhält den Werth einer Longa; geht die vierte Brevis aber abwärts, so behält sie ihren ursprünglichen Werth, dieselbe mag alsdann schritt- oder sprungweise gebraucht werden. Zum Beispiel:

Schreibart. Ausführung. Schreibart. Ausführung.

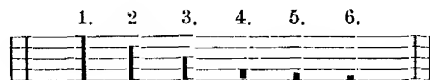


Ich habe die Ligaturen nur mit einer Gattung von Noten, nämlich nur mit den Brevis vorgenommen, weil eben diese vor allen andern am häufigsten in den alten Compositionen anzutreffen sind, und man sich auch schon daraus eine Vorstellung über die vielen Regeln derselben machen kann.

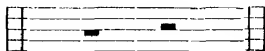
Die offenen Breves wurden indessen auch manchmal mit den ausgefüllten verbunden, wodurch sich alsdann der Werth der ausgefüllten um den vierten Theil verminderte. Zum Beispiel:



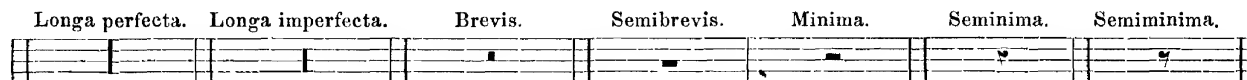
Bei der Erfindung der Tonfiguren oder Noten führte Franco von Cöln für jede Gattung auch ein Zeichen des abgemessenen Schweigens, nämlich eine Pause ein. Die Pausen hatten erstlich den Zweck: den Sängern Zeit zum Athemholen zu lassen, und zweitens: um durch das Aufhören und wieder Einsetzen der Stimmen mehr Abwechslung in den Gesang zu bringen, und also wesentlich zu dessen Verschönerung beizutragen. Die Pausen waren anfänglich die sechs folgenden:



Die erste von diesen Pausen war für die Longa perfecta, die zweite für die Longa imperfecta, die dritte für die Brevis recta, die vierte für die Brevis altera, die fünfte für die Semibrevis major, und die sechste für die Semibrevis minor bestimmt. Da aber die fünfte Pause von der vierten, und noch schwieriger die sechste von der fünften zu unterscheiden war, indem die der Semibrevis major drei Viertel, und die der Semibrevis minor die Hälfte eines Zwischenraumes einnahm, so machte Marchettus von Padua damit die Verbesserung, dass er die eine unterhalb, und die andere oberhalb einer Linie setzte, was bekanntlich noch bis heute der Unterschied unsrer ganzen und halben Taktpausen ist. Zum Beispiel:



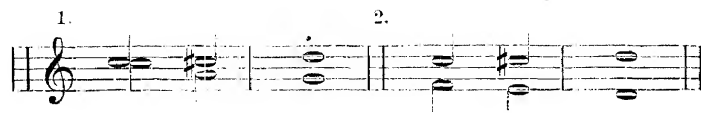
Später nahm jedoch Franchinus Gafur mit den sämtlichen Pausen eine Veränderung vor, und bestimmte für die sieben damals gebräuchlichen Notengattungen die folgenden sieben Zeichen:



Diese Pausen haben, wie man sieht, ganz dieselbe Beschaffenheit wie unsere jetzigen. Die Pause der Longa perfecta hat nämlich, nach unserer Takteintheilung zu urtheilen, die Dauer von sechs Takten, die der Longa imperfecta von vier Takten, und die der Brevis von zwei Takten. Ebenso hat die Pause der Semibrevis die Dauer einer ganzen Note, die der Minima einer halben Note, die der Seminima einer Viertelnote, und endlich die der Semiminima einer Achtelnote.

Während man in der Notation bereits schon grosse Fortschritte gemacht hatte, blieb dessenungeachtet in der Mehrstimmigkeit des Gesanges immer noch viel zu wünschen übrig. Der Grund hiervon mag wohl sein: dass das Ohr schon seit vielen Jahrhunderten an die Wirkungen von Quarten-, Quinten- und Oktavengänge zu sehr gewöhnt war, und ihm daher der Klang einer grossen Terze oder Sexte allerdings grell oder hart vorkommen musste. Indessen scheint man aber doch endlich eingesehen zu haben, dass die Terzen und Sexten mit Einklängen, Quinten und Oktaven abwechselnd gebraucht, eine grössere Mannigfaltigkeit in einen Gesang bringen. Zwar findet man schon bei Guido, dass er die Terze in den Einklang gehen liess, dies waren aber nur vereinzelte Versuche, welche bis zur Zeit des Marchettus und de Muris ohne weiteren Erfolg blieben, denn erst durch diese beiden Männer wurden die Terzen und Sexten in häufigere Anwendung gebracht, und also auch erst von dieser Zeit an entwickelte sich allmählig derjenige Theil in der Musik, welchen wir unter dem Worte Harmonie verstehen, nämlich: den Zusammenklang von verschiedenen Tönen, welche sich zu einem Akkorde vereinigen. Auch den Gebrauch der dissonirenden Intervalle lernte man nach und nach kennen, und sobald man einmal die Erfahrung gemacht hatte, dass mehrere Stimmen zu einem gemeinsamen harmonischen Ganzen verbunden werden können, so nahm auch der mehrstimmige Gesang einen sehr raschen Fortgang, und man findet daher schon zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts eine Menge vierstimmiger Choräle.

Marchettus von Padua wird für den ersten gehalten, welcher sich mit den Auflösungen der Dissonanzen beschäftigte, worunter aber hier hauptsächlich die Terzen und Sexten zu verstehen sind, welche man damals immer noch für dissonirend hielt. Derselbe führte auch den Gebrauch der chromatischen Gänge ein, welche man bis dahin ganz vermieden hatte, indem alle Kirchengesänge nur aus diatonischen Intervallen gebildet waren. Ueber die Auflösung der Terze und Sexte führt Marchettus unter anderen die folgenden Beispiele an, welche ich aber in unserer Notenschrift hierher setze:



Das erste Beispiel, wo die Terze einen halben Ton aufwärts in die reine Quinte geht, gilt bei uns des unharmonischen Querstandes wegen als fehlerhaft. In dem zweiten Beispiele hingegen finden wir schon einen ganz natürlichen Gang der grossen Sexte in die Oktave.

Von dem Gebrauche der grossen Septime gibt Marchettus dieses Beispiel:



Diesen Gebrauch nennt er aber fehlerhaft. Weil nämlich nach seinem Begriffe bei einer Septime sowohl der untere wie der obere Ton dissonirt, behauptet er, dass sich, um dieselbe aufzulösen, beide Töne fortbewegen müssen, was auch wirklich noch jetzt der Fall ist, indem bei uns die gewöhnliche Auflösung der Septime in die Terze geschieht, wo also ihre Unterstimme eine Quarte steigt oder eine Quinte fällt.

An der Auflösung der grossen Sexte in die reine Quinte sucht Marchettus zu beweisen, dass eine Dissonanz eher nach einer vollkommenen als wie nach einer unvollkommenen Consonanz strebt, und er hält daher die Auflösung der grossen Sexte in die Oktave für natürlicher. Zum Beispiel:



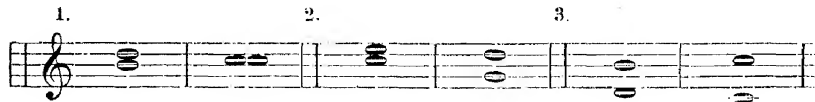
Die grosse Sexte cis im ersten Beispiele macht bei ihrer Auflösung die Wirkung der verminderten Septime des, wodurch alsdann diese Auflösung dem Ohre auch ganz natürlich erscheint.

Endlich führt Marchettus auch noch zwei chromatische Beispiele mit der darunterstehenden Begleitung an, von welchen das zweite Beispiel die rückgängige Bewegung des ersten enthält:



Wiewohl diese Beispiele nicht für verwöhnte Ohren sind, so zeigen sie doch schon den Anfang von zwei selbstständig geführten Stimmen, und abgesehen davon, dass der Gesang durch die Einführung der chromatischen Intervalle jedenfalls sehr viel an Biegsamkeit gewann, waren dieselben auch zugleich ein vorzügliches Mittel für die Modulation.

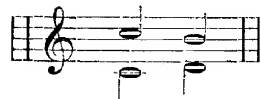
Einen nicht zu verkennenden Fortschritt in Betreff des Gebrauches der Terzen und Sexten finden wir aber nun schon bei de Muris, denn dieser war der erste, welcher dieselben als unvollkommene Consonanzen erkannte. Indessen rechnete er hierzu nur die grosse und kleine Terze und die grosse Sexte. Auch vollkommene Consonanzen gab es seiner Meinung nach nur drei, diese waren: der Einklang, die Oktave und die Quinte. Den Unterschied der vollkommenen Consonanzen im Vergleiche zu den unvollkommenen sucht derselbe dadurch zu beweisen, dass sich die unvollkommenen in die vollkommenen auflösen müssen, nämlich: die kleine Terze in den Einklang, die grosse Terze in die Quinte, und die grosse Sexte in die Oktave. Wahrscheinlich versteht er unter diesen Auflösungen die drei folgenden:



An diesen Beispielen sieht man also schon eine nach unserem Begriffe ganz natürliche Folge von verschiedenen Intervallen. De Muris gestattete aber auch noch ferner mehrere Terzen und Sexten nacheinander, und ebenso stellte er als Regel auf: dass ein jeder Gesang mit einer vollkommenen Consonanz anfangen und endigen müsse, was wiederholt beweist, wie richtig schon die Ansichten bei demselben über den Gebrauch der Harmonie waren.

Ueber die Anwendung der consonirenden Intervalle gibt de Muris ausser den bereits angeführten noch folgende Regeln:

Auf die Oktave folgt gewöhnlich die grosse Sexte:



Auf eine kleine Terze kann eine grosse Terze oder reine Quinte, und auf eine grosse Terze eine kleine Terze oder reine Quinte folgen:



Auf eine reine Quinte kann eine kleine oder eine grosse Terze folgen:



Auf eine grosse Sexte kann mit Ausnahme des Einklanges eine jede andere Consonanz folgen:



Nach dem Principe des de Muris mussten sich also beide Stimmen immer zugleich fortbewegen; doch durften dabei keine zwei vollkommenen Consonanzen nacheinander folgen; dagegen konnte aber eine Fortschreitung von mehreren unvollkommenen Consonanzen sowohl steigend als fallend ganz gut in Anwendung gebracht werden.

Zu verwundern ist es übrigens, dass de Muris weder von dem Gebrauche der reinen Quarte noch von dem der kleinen Sexte spricht, da doch die reine Quarte in ihrer Eigenschaft als vollkommene Consonanz bei den Alten von je her sehr in Ehren gehalten wurde, und die kleine Sexte als eine Umkehrung der grossen Terze ebensogut zu den unvollkommenen Consonanzen zu rechnen gewesen wäre, wie die grosse Sexte. Auch von der Anwendung chromatischer Intervalle erwähnt de Muris keine Sylbe, obschon dieselben sowohl für die Melodiebildung als auch für die Modulation von gleicher Wichtigkeit sind. Dem mag nun aber sein wie ihm wolle, so muss man doch zugestehen, dass de Muris durch seine klaren Ansichten über die Harmonie, und seine hierüber gegebenen Regeln den Grund zu dem erst später zur vollen Geltung gelangten reinen Satze gelegt hat; denn es lässt sich wohl denken, dass diese Regeln, welche derselbe über die Fortschreitungen nur für zwei Stimmen feststellte, auch bald bei drei- vier- und noch mehrstimmigeren Sätzen meistens ihre Gültigkeit behielten, sowie, dass man alsdann auch nach und nach den Gebrauch der Quarte, Septime, None und noch anderer Dissonanzen kennen lernte, wodurch denn die Musik schon zur Zeit des Palestrina (geb. 1524) und des Orlando di Lasso (geb. 1530) eine solche Kunsthöhe erreicht hatte, dass diese beiden Männer Motetten von vier bis zu acht Stimmen im reinsten Style schrieben.

Nachdem ich nun die wichtigsten Perioden, welche die Musik von ihrer frühesten Zeit an bis zu ihrer völligen Entwicklung zu durchlaufen hatte, erwähnt, und auch zugleich dabei auf die Verdienste derjenigen Männer, die das Gedeihen derselben zu fördern suchten, aufmerksam gemacht habe, kehre ich wieder zu den alten Kirchentonarten zurück, um jetzt nächst ihren melodischen, auch ihre harmonischen Eigenthümlichkeiten zu erklären.

Es ist sehr begreiflich, dass, sobald einmal die Mehrstimmigkeit in Aufnahme gekommen war, man auch anfang, die Chormelodien, welche bis dahin nur im Unisonus oder in der Oktave gesungen wurden, zu harmonisiren. Da aber die alten Choräle schon in der Art ihrer Melodiebildung so sehr von den neueren abweichen, dass dieselben nach unserem jetzigen Tonsysteme durchaus nicht zu harmonisiren sind, ohne auf ihren Charakter ganz und gar Verzicht zu

leisten, so ist es schon deshalb für jeden wahren Musiker von äusserster Wichtigkeit, dass er sich mit der inneren Beschaffenheit derselben möglichst vertraut zu machen suchen muss, weil er nur dadurch eine klare Ansicht in Betreff ihrer harmonischen Behandlungsweise erlangen kann.

Wie bereits schon früher berichtet wurde, bestanden seit Gregor dem Grossen acht Kirchentöne oder Tonarten (nämlich vier authentische und vier plagalische), welche bis in die Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts nur allein gebräuchlich waren, und obwohl man dieselben schon auf der 244. Seite mit Buchstaben angegeben fand, so halte ich es dennoch für zweckdienlich, sie noch einmal in Notenschrift hierher zu setzen, wobei die Haupttöne einer jeden Tonart an den ganzen Noten zu erkennen sind.

I.	
Dorisch - authentische Tonart.	
II.	
Dorisch - plagalische Tonart.	
III.	
Phrygisch - authentische Tonart.	
IV.	
Phrygisch - plagalische Tonart.	
V.	
Lydisch - authentische Tonart.	
VI.	
Lydisch - plagalische Tonart.	
VII.	
Mixolodisch - authentische Tonart.	
VIII.	
Mixolodisch - plagalische Tonart.	

Im Jahre 1547 wurden diese acht Tonarten durch Heinrich Loritus (geb. zu Glarus 1488, und daher auch gewöhnlich Glarean genannt) noch um vier andere vermehrt, nämlich durch die jonisch- und aeolisch-authentische Tonart, und die plagalischen Tonarten derselben. Zum Beispiel:

IX.	
Jonisch - authentische Tonart.	
X.	
Jonisch - plagalische Tonart.	
XI.	
Aeolisch - authentische Tonart.	
XII.	
Aeolisch - plagalische Tonart.	

Von diesen vier zuletzt in der Kirche eingeführten Tonarten verdient besonders bemerkt zu werden: dass dieselben mit der Zeit die allgemeinen wurden, und die acht vorhergehenden nach und nach ganz in den Hintergrund stellten; denn aus der jonischen Tonart entsprangen später unsere sämtlichen Durtonarten, und aus der aeolischen Tonart unsere sämtlichen Molltonarten.

Vergleicht man nun diese Tonarten hinsichtlich ihres Charakters mit einander, so findet man, dass die jonische, lydische und mixolydische Tonart eine grosse Terze, und die dorische, phrygische und aeolische aber eine kleine Terze enthält, wodurch denn die drei ersteren mit unseren Dur-, und die drei letzteren mit unseren Molltonarten die meiste Uebereinstimmung haben.

Wie ehemals die griechischen Tonarten, so beschränkten sich auch in der ersten Zeit die alten Kirchentonarten blos auf eine melodische Folge von Tönen, welche in dem Raume einer der obigen Tonleitern eingeschlossen waren; dieselben gingen von einem dieser Haupttöne aus, und endigten auch mit demselben. Als man aber anfing, diese Melodien oder Tonarten auch harmonisch zu behandeln, und also eine jede derselben auf einer ihren melodischen Bestandtheilen entsprechenden harmonischen Grundlage beruhte, musste man auch bald wahrnehmen, dass einige davon keinen befriedigenden Abschluss in ihre Tonika gewährten, weil ihre Oberdominante eine kleine Terze enthielt, und man gestattete daher bei denjenigen Tonarten, bei welchen es ohne den Charakter derselben zu beeinträchtigen geschehen konnte, dass man die kleine Terze ihrer Dominante erhöhte, wodurch ihre Tonika einen Leiteton, und somit die Tonart selbst einen bestimmten Abschluss bekam.

Die Erhöhung des siebenten Tones (nämlich die Terze der Dominante) konnte daher nur in der dorischen und aeolischen Tonart stattfinden (in der dorischen also *cis*, und in der aeolischen *gis*), denn die dorische Tonart unterschied sich hinlänglich durch ihre kleine Terze *f* und ihre grosse Sexte *h*, und die aeolische Tonart durch ihre kleine Terze *c*, und ihre kleine Sexte *f* von allen andern Tonarten. Hingegen konnte aber weder bei der phrygischen noch bei der mixolydischen Tonart die kleine Terze ihrer Dominante erhöht werden, denn bei der phrygischen Tonart wäre durch die Erhöhung ihres siebenten Tones (*dis*) entweder eine verminderte Terze *dis-f*, oder eine verminderte Sexte *f-dis* entstanden, welche damals noch nicht gebraucht wurde; der Ton *f* durfte aber nicht erhöht werden, weil er die kleine Sekunde vom Haupttone war, wodurch sich diese Tonart nur allein von den aeolischen unterschied; und die mixolydische Tonart wäre durch ihren erhöhten siebenten Ton (*fis*), der jonischen gleich gewesen.

Durch die Anwendung von Versetzungszeichen erwuchs auch zugleich namentlich für den Gesang ein sehr wesentlicher Vortheil, weil man mit Hülfe derselben die sämtlichen Tonarten auf andere Tonstufen übertragen konnte, wodurch es alsdann möglich ward, eine jede Tonart dem Umfange einer der vier Normalstimmen, nämlich dem Basse, Tenor, Alt oder Sopran genau anzupassen.

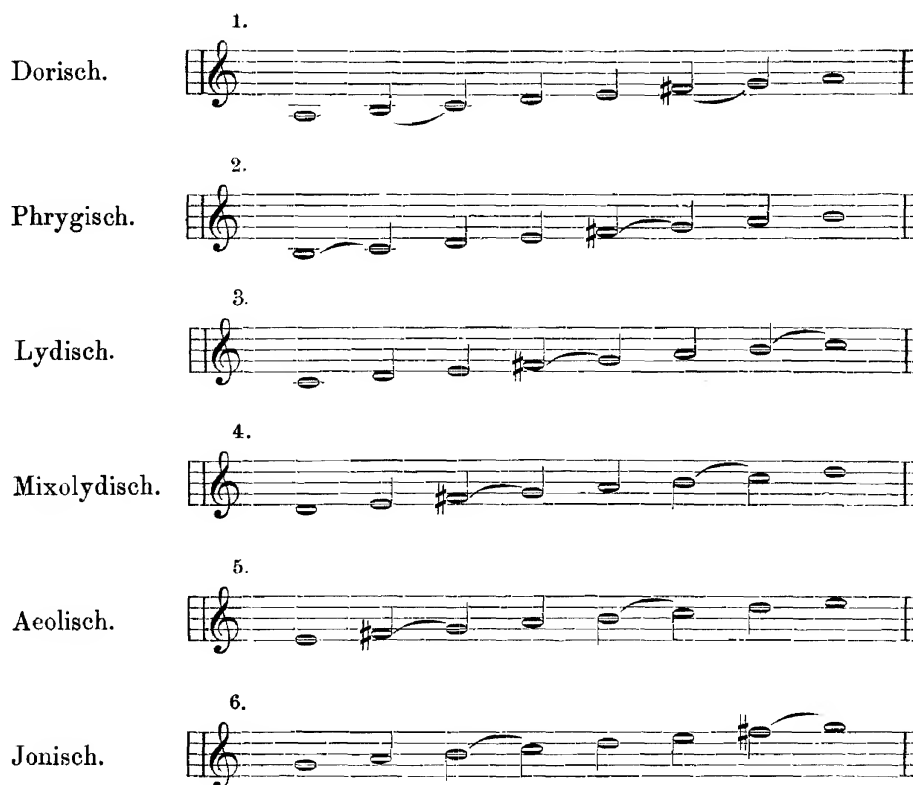
Die Versetzung der Tonarten geschah anfänglich nur um eine Quinte oder Quarte tiefer oder höher; in der Folge wurden dieselben aber auch auf andere Töne versetzt.

Um die sechs Stammtunarten in die Unterquinte oder Oberquarte zu versetzen, bedurfte es nur der Umgestaltung des Tones *h* in *b*; zum Beispiel:

	1.
Dorisch.	
	2.
Phrygisch.	
	3.
Lydisch.	
	4.
Mixolydisch.	
	5.
Aeolisch.	



Die erste dieser versetzten Tonarten hiess also nun: G-dorisch, die zweite: A-phrygisch, die dritte: B-lydisch u. s. w. Ebenso liessen sich auch die sechs ursprünglichen Tonarten durch die Umgestaltung des Tones f in fis um eine Quinte höher oder um eine Quarte tiefer versetzen; zum Beispiel:



Hiervon ist also die erste Tonart A-dorisch, die zweite: H-phrygisch, die dritte: C-lydisch u. s. w.

Bei der Versetzung einer Tonart hatte man demnach hauptsächlich auf die Lage der halben Töne ihrer Stammtonart zu sehen, wodurch sich alsdann die für dieselbe erforderlichen Versetzungszeichen von selbst ergaben. So erhielten zum Beispiel alle ins Jonische versetzten Tonarten ganz dieselbe Vorzeichnung wie unsere Durtonarten, weil sie sämtlich dem C-jonisch nachgebildet waren. Sollte hingegen die dorische Tonart ins F versetzt werden, so konnte es nur durch die Umgestaltung der Töne: h, e und a, in b, es und as geschehen, denn nur auf diese Weise war vom Tone F aus eine Tonleiter der von D-dorisch ganz analog herzustellen. Aus demselben Grunde war zu D-phrygisch b und es, und zu H-aeolisch fis und cis erforderlich; zum Beispiel:



Wenn man also unter den alten Tonarten bisweilen welche findet, deren Vorzeichnung nach unserem Begriffe mit ihrem Grundtone im Widerspruche zu stehen scheinen, so gehören dieselben jedenfalls zu den versetzten Kirchentonarten.

Ferner waren die Versetzungszeichen auch zugleich ein vorzügliches Mittel, um auf eine viel bestimmtere Weise von einer Tonart nach einer andern auszuweichen als dies früher geschehen konnte; doch scheinen sich die Ausweichungen anfänglich nur auf die nächstverwandten Tonarten, nämlich bei einigen nur auf die in die Oberquinte und Oberterze, und bei andern wieder nur auf die in die Unterquinte und Unterterze beschränkt zu haben, wenigstens findet man in

dem von Wolfgang Caspar Printz 1696 im Drucke erschienenen „satyrischen Componisten“ beiläufig nur diese angegeben; denn derselbe spricht sich im zehnten Kapitel dieses Werkes, über den Charakter, die Ausweichungen, und über den Umfang der zwölf Tonarten in folgender Weise aus:

- 1) „Aeolisch ist ein lieblicher, verliebter, und etwas trauriger Modus. Seine Clausula primaria (Haupttonschluss) hat ihren Sitz in A, Secundaria (zweiter Tonschluss) in E, und Tertiaria (dritter Tonschluss) in C. Seine Limites (Gränzen) seyn A a.
- 2) Hypoaeolius ist lieblich und traurig. Seine clausulae formales werden formiret wie die des Aeolii; der Ambitus (Umfang) aber ist vom E ins e.
- 3) Jonicus ist von Natur lustig und aufmunternd. Seine Clausula primaria hat ihren Sitz in C, Secundaria in G, Tertiaria in E. Seine Schranken seyn C c.
- 4) Hypojonicus ist nicht minder lustig und muthig. Seine Clausulae werden formiret wie seines Verwandten des Jonici. Die Limites aber sein G g.
- 5) Dorius ist andächtig und temperirt. Seine Clausula primaria hat ihren Sitz in D, Secundaria in A, Tertiaria in F. Sein Ambitus ist D d.
- 6) Hypodorius ist lieblich, andächtig und mässig. Seine Clausula formales werden formirt wie des Dorii. Seine Schranken seyn A a.
- 7) Phrygius ist sehr traurig, melancholisch und leydmüthig. Seine Clausula primaria hat ihren Sitz in E, Tertiaria in G, Secundaria hat er nicht. Es werden aber an deren Stelle gemeiniglich primariae Aeolii und Jonici gebraucht. Sein Ambitus ist E e.
- 8) Hypophrygius ist traurig, demütig und kläglich. Seine Clausulae werden formiret wie des Phrygii. Seine Oktav ist H h.
- 9) Lydius ist von Natur hart und heftig. Seine Clausula primaria hat ihren Sitz in F, Secundaria in C, Tertiaria in A. Sein Ambitus ist vom F ins f.
- 10) Hypolydius ist ein wenig gelinder, doch ernsthaftig und lustig. Seine Clausulae werden wie die des Lydii gemacht. Seine Oktav ist C c.
- 11) Mixolydius ist ernsthaftig und lustig, doch etwas temperirt. Seine Clausula primaria hat ihren Sitz in G, Secundaria in D, Tertiaria hat er nicht: Es werden aber statt derselben bisweilen primariae Aeolii und Jonici gebraucht. Seine Limites seyn G g.
- 12) Hypomixolydius ist lustig, doch ein wenig temperirt. Seine Clausulae werden formiret wie des Mixolydii. Sein Ambitus ist vom D ins d.“

Unter diesen hier angegebenen Clausulae secundaria und tertiaria hat man begreiflicher Weise die Ausweichungen in die Quinte und Terze der Tonika zu verstehen. Man scheint sich aber in Betreff der Modulation schon damals keineswegs in diesen engen Grenzen gehalten zu haben, was viele der alten Choräle beweisen, worin ausser den Ausweichungen in die Quinte und Terze auch noch welche in die Sekunde der Tonika enthalten sind.

Der Grund, warum die phrygische Tonart keine Ausweichung in ihre Oberquinte, und die mixolydische Tonart keine in ihre Oberterze gestattete ist dieser: weil sich auf diesen Stufen der verminderte Dreiklang h - d - f bildet, welcher nicht der Hauptdreiklang einer Tonart sein kann.

Bezüglich der bei den Ausweichungen vorkommenden zufällig erhöhten oder erniedrigten Töne ist zu bemerken, dass dieselben, so viel es sich thun liess, in der Hauptstimme vermieden wurden, damit die Charakterzüge der Tonart um so gewisser erhalten bleiben sollten. Man durfte daher in einer dorischen und lydischen Melodie nicht leicht ein b, oder in einer phrygischen und mixolydischen ein fis gebrauchen, denn in der dorischen und lydischen Tonart ist das h, und in der phrygischen und mixolydischen das f ein charakteristischer Ton. Dennoch konnte aber sowohl in der dorischen wie in der lydischen Tonart zur Vermeidung des Tritonus f - h ein b anstatt eines h gebraucht werden; und dass man, um in der dorischen und aeolischen Tonart einen befriedigenderen Abschluss zu erhalten die Terze ihrer Oberdominante erhöhen konnte, ist bereits schon früher erklärt worden.

Im Allgemeinen beobachteten die Alten bei der Wahl ihrer Ausweichungen ganz dieselben Regeln wie wir; denn sie wichen meistens zuerst nach den nächstverwandten Tonarten aus, nämlich nach denjenigen, deren Grundtöne in einem consonirenden Verhältnisse zu dem Grundtone ihrer Tonika standen, und hernach, wenn es nöthig war, auch nach den Tonarten der Sekunde; bei sehr langen Tonstücken indessen auch wohl nach noch entfernteren Tonarten.

Eine grössere Verschiedenheit gibt sich jedoch in den Schlussbildungen der alten Tonarten im Vergleiche zu den unsrigen kund, denn es enthielt nur die jonische, lydische, dorische und aeolische Tonart einen Hauptschluss durch den Dreiklang der Oberdominante, die mixolydische und phrygische Tonart aber durch den Dreiklang der Unterdominante.

Dem phrygischen Schlusse geht indessen auch häufig der Dreiklang der Untersekunde (und zwar sowohl als Terzquintenakkord als auch in seiner ersten Umkehrung) voraus. Ausserdem unterscheidet sich ein phrygischer Tonschluss von allen andern dadurch, dass bei demselben die Terze der Tonika erhöht wird. Ebenso kann auch einem mixolydischen Schlusse der Dreiklang seiner Untersekunde vorausgehen.

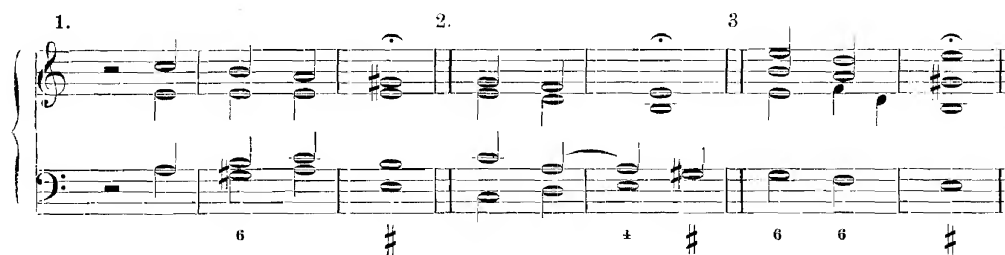
Manche der älteren Componisten (worunter auch S. Bach) hatten übrigens das Princip, auch die dorische und aeolische Tonart (und also alle Tonarten) mit einem grossen Dreiklange zu schliessen. Da es aber unter den Chorälen welche gibt, die anstatt mit dem Dreiklange der Tonika, mit dem der Dominante, und also ebenfalls (wie unsere halben Schlüsse) mit einem grossen Dreiklange endigen, so hat man — um sich nicht in der Tonart zu irren — besonders seine Aufmerksamkeit auf die Ausweichungen derselben zu richten, weil diese alsdann das einzige untrügliche Kennzeichen in solchen zweifelhaften Fällen sind. Unterdessen gibt es aber auch Choräle, die ihrer Melodie nach zwei verschiedenen Tonarten angehören können.

Ich werde nun die verschiedenen Tonschlüsse, so wie dieselben in den Werken der vorigen Jahrhunderte gebräuchlich waren, hier angeben, damit sich der Leser durch die Kenntniss derselben bei den Ausweichungen dieser Tonarten zu orientiren weiss.

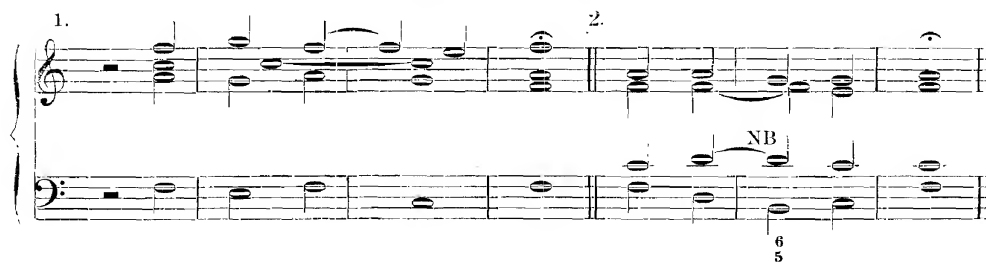
Dorische Schlussarten.



Phrygische Schlussarten.

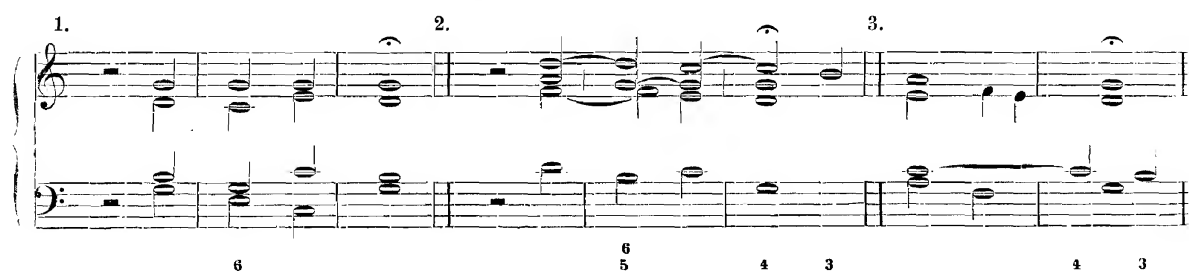


Lydische Schlussarten.

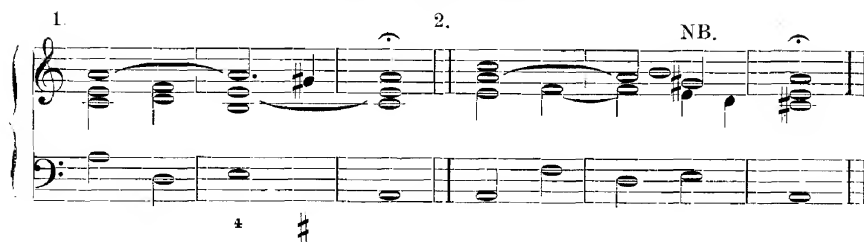


Bei einem lydischen Schlusse, wie der des zweiten Beispiels, wurde von den Alten gewöhnlich b anstatt h genommen, wodurch es aber alsdann ein versetzter jonischer Schluss ist.

Mixolydische Schlussarten.

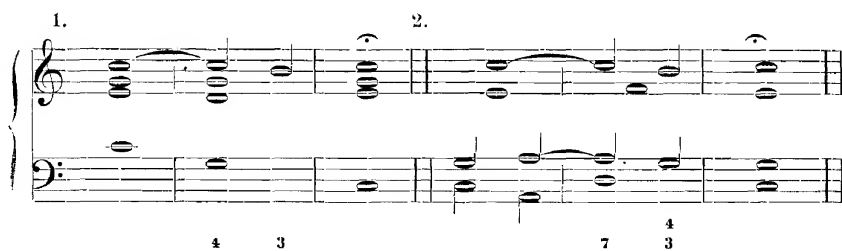


Aeolische Schlussarten.



Im zweiten Beispiele springt der Leiteton *gis*, anstatt einen halben Ton aufwärts in die Tonika zu gehen, eine Terze herunter in die Quinte derselben, was jedoch nur, so wie hier, in einer Mittelstimme geschehen kann.

Jonische Schlussarten.



Die halben Schlüsse konnten ehemals nur in der dorischen, lydischen, aeolischen und jonischen Tonart stattfinden, denn die phrygische Tonart hatte einen verminderten, und die mixolydische Tonart einen kleinen Dreiklang auf ihrer Oberdominante, welche beide nicht verändert werden durften, wenn diese Tonarten ihren eigenthümlichen Charakter behalten sollten. Ueberhaupt ist aber nur der dorische und lydische Halb-Schluss von allen andern ganzen und halben Schlüssen unterscheidbar, indem ein aeolischer Halb-Schluss einem phrygischen ganzen, und ein jonischer Halb-Schluss einem mixolydischen ganzen Schlusse vollkommen gleicht; zum Beispiel:

Dorischer Halb-Schluss.

Lydischer Halb-Schluss.



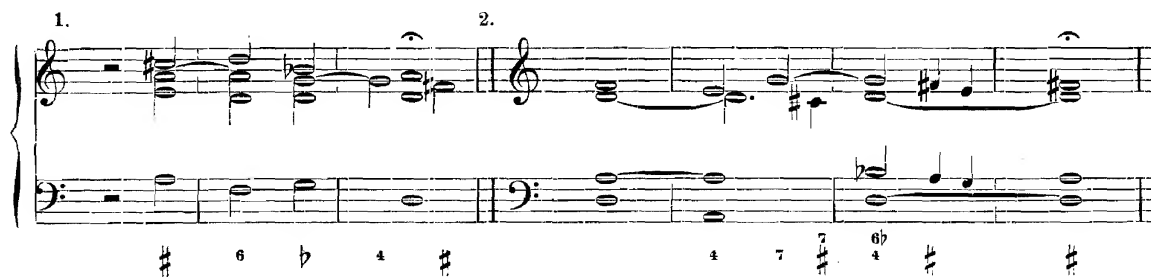
Aeolischer Halb-Schluss.

Jonischer Halb-Schluss.



Dieser aeolische halbe Schluss könnte also auch eben so gut für einen phrygischen ganzen, und der jonische halbe Schluss, für einen mixolydischen ganzen Schluss gelten.

Man findet auch öfter einen dorischen ganzen Schluss mit grosser Terze durch den Dreiklang der Unterdominante herbeigeführt. Um diesen Schluss wirksamer zu machen, wird allemal die Terze der Unterdominante erniedrigt, und also *b* für *h* genommen, obschon in dieser Tonart das *h* ein charakteristischer Ton ist; zum Beispiel:



So wie hier mit dem b in der dorischen Tonart, ebenso erlaubten sich die Componisten der vergangenen Jahrhunderte auch noch viele ähnliche Freiheiten bei der Harmonisirung ihrer Choräle, wodurch natürlich die ursprüngliche Eigenthümlichkeit der alten Tonarten nach und nach immer mehr verloren gehen musste, so dass jetzt im Ganzen nur noch sehr wenige Compositionen vorhanden sind, welche als zuverlässige Muster dieser Schreibart angenommen werden können.

Der Vortheil welcher durch die allmälige Emancipation von den alten Regeln für unsere jetzige Musik erzielt wurde, ist keineswegs zu verkennen, denn ihr verdanken wir zunächst eine weit reichhaltigere Modulation. Dennoch ist aber hinsichtlich der Kirchenmusik die gänzliche Vernachlässigung der alten Tonarten sehr zu beklagen, indem uns namentlich die nach unserem jetzigen Tonsysteme abgefassten Choräle, trotz der darin entfalteten grösseren harmonischen Mannigfaltigkeit, keinen Ersatz zu bieten vermögen für die innerliche Kraft und feierliche Würde, welche die in den alten Tonarten geschriebenen Choräle enthalten.

Nachdem ich nun auf die charakteristischen Merkmale der alten Tonarten im Allgemeinen aufmerksam gemacht habe, gehe ich sofort zu einer specielleren Besprechung derselben über. Ich werde daher noch einmal eine jede der sechs Haupttonarten besonders vornehmen, und davon Alles, was mir noch ferner zu ihrer richtigen Beurtheilung nöthig scheint, erläutern; zugleich aber auch von jeder Tonart einen Choral beifügen.

Die dorische Tonart.

Ihrer kleinen Terze wegen gehört diese Tonart dem Mollgeschlechte an, und das charakteristische Intervall derselben ist die grosse Sexte. Um einen vollkommenen Schluss im Haupttone zu erhalten, kann ihr siebenter Ton erhöht werden; und auch selbst die grosse Sexte (wiewohl sie das einzige Intervall ist, welches die dorische Tonleiter von der aeolischen unterscheidet) wird zuweilen erniedrigt, wenn nämlich dadurch ein flüssenderer Gesang oder eine bessere Modulation erzielt werden kann. Die Erniedrigung dieses Tones findet indessen hauptsächlich nur in einer begleitenden Stimme statt, so wie man denn überhaupt in einer Chormelodie alle die ihrer Tonart fremden Töne am besten vermeidet.

Die erste Ausweichung in dieser Tonart geschieht meistens nach dem Aeolischen; alsdann aber auch in die lydische, jonische, phrygische und mixolydische Tonart. Dies sind also nur Ausweichungen nach den fünf andern authentischen Tonarten. Manchmal weicht man aber in diesem Modus auch noch nach G-dorisch, B-jonisch oder B-lydisch aus. Diese Ausweichungen gehören jedoch zu den ungewöhnlicheren.

Der Charakter der dorischen Tonart ist würdevoll und feierlich, weshalb sich dieselbe auch ganz vorzüglich zu Kirchencompositionen eignet, und die Choräle: Mit Fried und Freud ich fahr dahin — Jesus Christus unser Heiland — Christ unser Herr zum Jordan kam — Wir glauben alle an einem Gott — Freu't euch ihr Christen — Durch Adams Fall ist ganz verderbt — stehen sämmtlich in dieser Tonart; dieselben sind aber zum Theil nach G- oder F-dorisch versetzt. Der letzte von den hier genannten Chorälen, welcher mit der Dominante beginnt und auch mit derselben endigt, wird deswegen auch manchmal als der aeolischen Tonart angehörig behandelt.

In dem folgenden Chorale sind alle Regeln welche auf die dorische Tonart Bezug haben, genau beobachtet

Modus dorius.





Dieser Choral zu dem Liede „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ enthält fünf Einschnitte, sechs Tonschlüsse, und nur drei Ausweichungen. Sein erster und zweiter Schluss ist nämlich aeolisch, und sein dritter wieder dorisch, aber ohne Terze, was man bei den Alten öfter findet. Sein vierter Schluss ist jonisch, sein fünfter lydisch, und sein sechster geschieht alsdann wieder im Haupttone.

Die phrygische Tonart.

Diese Tonart unterscheidet sich von allen übrigen Tonarten durch ihre kleine Sekunde; und ihrer kleinen Terze und Sexte wegen gehört dieselbe ebenfalls zu dem Mollgeschlechte. Ihr charakteristischer Ton ist aber die kleine Sekunde, welche daher auch nicht verändert werden darf, wenn die Eigenthümlichkeit dieser Tonart erhalten bleiben soll. Die Terze und Sexte derselben kann man jedoch erhöhen, es geschieht dies aber meistens nur in einer begleitenden Stimme, und dass hier der letzte Dreiklang immer ein grosser sein muss, welchem entweder der Dreiklang der Unterdominante oder der Untersekunde vorausgeht, je nachdem es die Melodie eines Chorales erheischt, ist bereits schon früher erklärt worden.

Da diese Tonart auf ihrer Oberdominante einen unvollkommenen Dreiklang hat, so geschieht ihre erste Ausweichung gewöhnlich in die Tonart der Unterdominante, also in das Aeolische, wie denn der phrygische Modus überhaupt eine nicht zu verkennende Hinneigung zum Aeolischen bekundet. Ausserdem weicht man aber in dieser Tonart auch nach der jonischen, mixolydischen, dorischen und lydischen Tonart aus; nach der letzteren jedoch am seltensten.

Die phrygische Tonart ist von düsterem und traurigem Charakter, weshalb auch die Choräle welche in derselben stehen, meistens Empfindungen des Schmerzes und der Schwermuth ausdrücken; so sind zum Exempel die folgenden Kirchenlieder: Erbarm dich mein o Herre Gott — Aus tiefer Noth schrei ich zu dir — Herzlich thut mich verlangen — Ach was soll ich Sünder — O Haupt voll Blut und Wunden — ursprünglich in dieser Tonart geschrieben.

Als Beispiel wähle ich für diese Tonart den Choral: Herzlich thut mich verlangen. Die Melodie dieses Chorales wurde indessen von J. S. Bach auch zu dem Liede „O Haupt voll Blut und Wunden“ verwendet, und von demselben nicht allein als der phrygischen, sondern auch als der aeolischen und jonischen Tonart angehörig harmonisirt.





In diesem Chorale sind wie im vorhergehenden: fünf Einschnitte, und sechs Tonschlüsse enthalten. Die erste Ausweichung desselben geschieht bei dem zweiten Einschnitte ins Aeolische. Der dritte Einschnitt enthält einen lydischen, und der vierte einen dorischen Halb-Schluss. Die zwei letzten Schlüsse sind phrygisch. Der A-mollakkord zu Anfang des fünften Einschnittes gilt als ein freier Anschlag, und bildet demnach keinen verbotenen Querstand zu dem vorhergehenden A-durakkorde.

Die lydische Tonart.

Die lydische Tonart war von allen Kirchentonarten schon in den frühesten Zeiten immer eine am wenigsten gebräuchliche, und dieselbe existirt auch jetzt eigentlich fast nur noch dem Namen nach; doch kömmt sie noch hin und wieder in andern Tonarten als Ausweichung vor. Ihr charakteristisches Intervall ist die übermässige Quarte, denn dadurch unterscheidet sie sich von allen andern Tonarten; ausserdem hat dieselbe aber wie die jonische und mixolydische Tonart eine grosse Terze und Sexte, und gehört daher in die Klasse der Durtonarten.

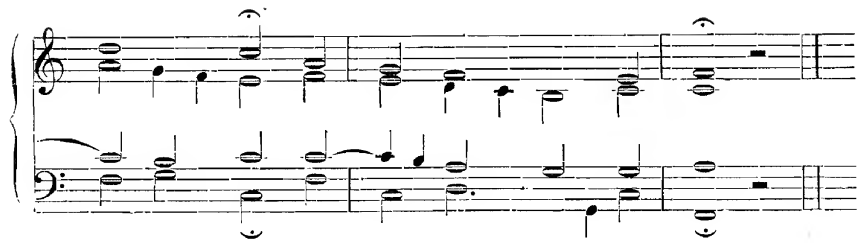
Bezüglich ihrer Ausweichungen hat diese Tonart eine naturgemässe Neigung nach dem Jonischen oder dem Aeolischen; ausserdem weicht man aber darin auch nach dem Dorischen, Phrygischen, Mixolydischen, und zuweilen auch selbst noch nach dem G-dorischen oder B-lydischen aus.

Der Charakter der lydischen Tonart wird uns von den Alten als hart geschildert. Dies ist auch wahrscheinlich der Grund, warum keine Choräle mehr von derselben vorhanden sind, denn ihrer Derbheit wegen konnte sie sich auf keinen Fall zu Gesängen von religiösem Inhalte eignen. Auch geht aus den ältesten in dieser Tonart geschriebenen Werken hervor, dass man schon damals ihren vierten Ton h — welcher die Hauptursache ihrer Härte war — da wo es anging, durch ein b zu erniedrigen suchte, woher es denn kam, dass aus der lydischen Tonart nach und nach eine F-jonische ward.

Weil sich also wohl schwerlich noch ein Choral vorfinden dürfte, welcher für diese Tonart als ein zuverlässiges Beispiel angeführt werden könnte, so wähle ich in Ermangelung dessen hierzu das Lied: „Christus der ist mein Leben“ bei welchem jedoch einige Intervalle modificirt werden mussten, da die Melodie desselben gewöhnlich in der nach F versetzten jonischen Tonart steht.

Modus lydius.





Der erste und letzte Schluss dieses Chorales ist lydisch, und seine Ausweichungen geschehen ins Aeolische und Jonische. Sowohl die Melodie als Harmonie desselben ist ganz der lydischen Tonart gemäss.

Die mixolydische Tonart.

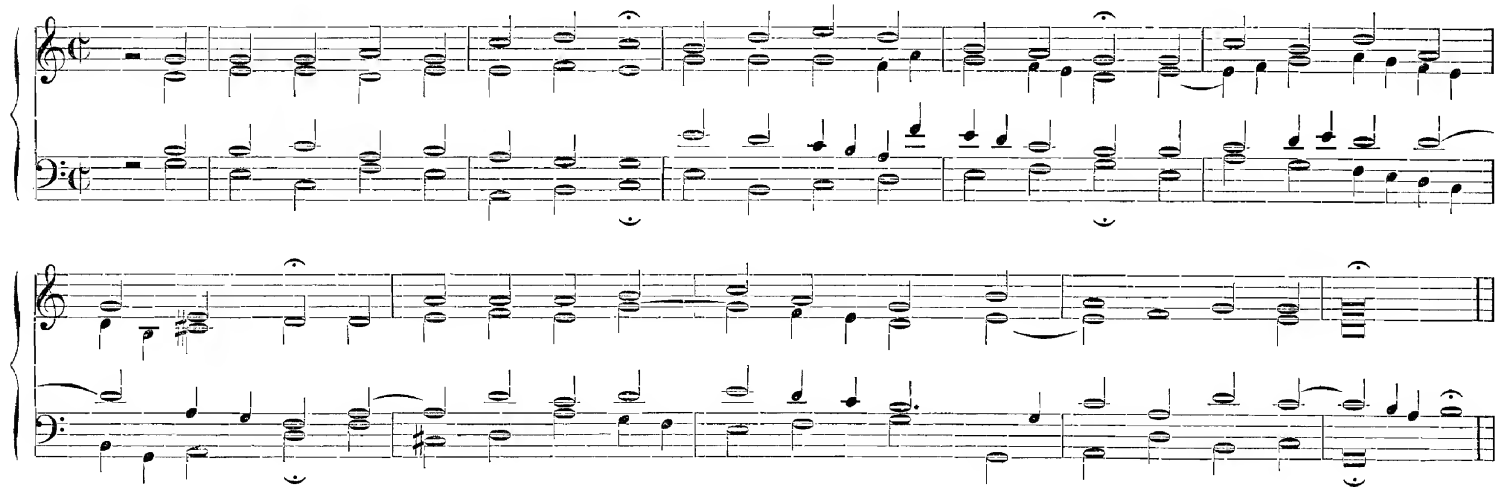
Diese reiht sich ebenfalls dem Durgeschlechte der alten Tonarten an, denn sie enthält eine grosse Terze und Sexte. Das charakteristische Intervall derselben ist aber ihre kleine Septime, denn durch diese unterscheidet sie sich von der jonischen Tonart. Soll also die Eigenthümlichkeit der mixolydischen Tonart erhalten bleiben, so darf ihre Septime nicht erhöht werden. Durch die Unveränderlichkeit dieses Intervalles entbehrt aber diese Tonart auf ihrer Oberdominante einen grossen Dreiklang, und weil sie nun dadurch von dieser Seite her keinen vollkommenen Abschluss in den Dreiklang ihrer Tonika erhalten kann, so geht diesem (wie bei einem phrygischen Schlusse) der Dreiklang der Unterdominante voraus, und der Schluss ist demnach mit eines der zuverlässigsten Kennzeichen dieser Tonart.

Aber nicht allein durch ihren Schluss, sondern auch bei ihren Ausweichungen lässt die mixolydische Tonart eine stärkere Hinneigung zu ihrer Unterdominante als zu ihrer Oberdominante fühlbar werden, denn die erste Ausweichung derselben geschieht in den meisten Fällen eher in das Jonische als in das Dorische, obschon die dorische Tonart ihrer beiden charakteristischen Töne *f* und *h* wegen auch in sehr naher Beziehung zur mixolydischen Tonart steht. Ausser den Ausweichungen in die jonische und dorische Tonart, sind hier auch noch welche in die aeolische, lydische und phrygische Tonart gebräuchlich; in die letztere jedoch nur sehr selten.

Die mixolydische Tonart ist von Natur heiter, durch ihre enge Beziehung zum Dorischen aber doch nicht ohne Ernst, weshalb sie auch im Vergleiche zu den andern Tonarten einen weniger bestimmt ausgeprägten Charakter hat. In der Kirche findet man dieselbe besonders bei Gesängen welche zur Aufmunterung und Stärkung im Glauben dienen, angewandt, so wie zum Exempel in den Chorälen: Gelobet seyst du Jesu Christ — Komm Gott Schöpfer heil'ger Geist — Dies sind die heil'gen zehn Gebot' u. a. m.

Der erste von den hier angegebenen Chorälen soll uns für diese Tonart als Beispiel gelten.

Modus mixolydius



Dieser Choral enthält nur zwei Ausweichungen; nämlich bei seinem ersten Einschnitte ins Jonische, und bei seinem dritten ins Dorische. Sein zweiter und vierter Einschnitt ist mixolydisch. Dem Schlusse des zweiten Einschnittes geht hier der Dreiklang der Untersekunde voraus, was in dieser Tonart bei den Mittelcadenzen öfter geschieht. Nach unserer jetzigen Art zu harmonisiren würde man indessen anstatt des *f* ein *fis* nehmen, wodurch es aber alsdann keine mixolydische, sondern eine jonische Schlussart wäre.

Die aeolische Tonart.

Diese gehört wieder zu dem Mollgeschlechte der alten Kirchentonarten, und hat die meiste Aehnlichkeit mit unserer A-molltonart, denn sie geht erstlich von demselben Tone aus, und enthält ebenfalls eine kleine Terze und Sexte. Ihre Sexte darf nicht verändert werden, weil sie das charakteristische Intervall ist, welches diese Tonart von der dorischen unterscheidet; hingegen kann man aber ihre Terze und Septime erhöhen.

Die erste Ausweichung geschieht in dieser Tonart entweder in die Oberquinte, (in das Phrygische) oder in die Oberterze (in das Jonische.) Hernach weicht man indessen auch noch in die dorische, lydische und mixolydische Tonart aus.

Von Charakter ist die aeolische Tonart sanft und innig, und dieselbe eignet sich daher ganz vorzüglich zum gottesdienstlichen Gebrauche, weshalb denn auch noch jetzt sehr viele Choräle welche in derselben abgefasst sind, existiren. Ich nenne unter andern nur diese: Herzliebster Jesu was hast du verbrochen — Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ — Warum betrübst du dich mein Herz — Jesu meine Freude — Erhalt uns Herr bei deinem Wort, welche aber zum Theil nach G, D oder E, oder auch nach noch andern Tönen versetzt sind.

Der folgende Choral enthält den Text: Warum betrübst du dich mein Herz.

Modus aeolius.



Wie man sieht sind in diesem Chorale vier Ausweichungen enthalten. Die erste desselben ist phrygisch, die zweite dorisch, die dritte mixolydisch, und die vierte jonisch, worauf er alsdann im Haupttone schliesst.

Die jonische Tonart.

Bekanntlich sind aus dieser unsere sämtlichen Durtonarten hervorgegangen, denn dieselbe ist (ihre Ausweichungen abgerechnet) unserer C-durtonart ganz gleich. Ihre wesentlichen Töne sind: die grosse Terze und grosse Septime; durch die letztere unterscheidet sie sich von der mixolydischen Tonart, welches die nächst verwandte Tonart der jonischen ist, weshalb auch meistens die erste Ausweichung dieser in jene stattfindet. Ausser dieser Ausweichung ins Mixolydische sind hier noch die Ausweichungen in die phrygische, aeolische, lydische und dorische Tonart gebräuchlich. Manchmal weicht man indessen auch noch nach G-dorisch aus, was aber zu den ungewöhnlicheren Fällen gehört, weil die kleine Terze von G-dorisch (also b) in der jonischen Tonart besser vermieden wird, denn der Ton h ist die grosse Septime, und demnach das charakteristische Intervall, welches genau genommen in keiner Tonart verändert werden darf.

Die jonische Tonart hat mehr wie alle andern Kirchentonarten einen sehr heiteren, zugleich aber auch einen sehr energischen Charakter, und dieselbe wird daher hauptsächlich zu Gesängen, deren Inhalt die Verkündigung des Evangeliums, oder auch die Aneiferung zur Standhaftigkeit im christlichen Glauben ausdrückt angewandt, wie dies die folgenden Choräle beweisen, welche in dieser Tonart geschrieben sind; zum Beispiel: Vom Himmel hoch da komm ich

her — Von Gott will ich nicht lassen — Nun freut euch lieben Christen g'mein — Wie schön leuchtet der Morgenstern — Herr Gott dich loben alle wir — Ein' feste Burg ist unser Gott, u. a. m. deren Mehrzahl man jedoch nach andern (meistens höheren) Tonstufen versetzt findet, weil die ursprüngliche jonische Tonart für den Sopran zu tief liegt, dieser aber gewöhnlich die Choralmelodie vorzutragen hat.

Als Beispiel für diese Tonart wähle ich den Choral: „Vom Himmel hoch da komm ich her“ weil er einer von den wenigen ist, welche sich noch bis jetzt in der eigentlichen Stammtongart, nämlich in C-jonisch erhalten haben.

Modus jonicus.



Der erste und letzte Einschnitt dieses Choralen ist jonisch, der zweite phrygisch, und der dritte mixolydisch; derselbe enthält also nur zwei Ausweichungen. Der zweite Einschnitt könnte indessen auch jonisch sein, dadurch enthielte aber dieser Choral nur eine einzige Ausweichung, (nämlich die ins Mixolydische) und ich habe daher der Abwechslung wegen den phrygischen Schluss des zweiten Einschnittes einem jonischen vorgezogen.

Um diese Choräle so viel als möglich in ihrer ursprünglichen harmonischen Behandlungsweise darzustellen, wurden in denselben alle charakteristischen Töne streng beibehalten. Wie frei man übrigens in dieser Hinsicht mit den alten Tonarten schon zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts verfuhr, kann man an den folgenden von J. S. Bach harmonisirten Chorälen sehen, in welchen die nicht zur betreffenden Tonart gehörigen Töne mit einem Nota bene bezeichnet sind; z. B.

Dorischer Choral.



Bis zu dem Schlusse mit grosser Terze im zweiten Einschnitte ist dieser Choral ganz nach den Regeln der dorischen Tonart behandelt; durch den Gebrauch des Tones b wird aber derselbe hernach unserem D-moll gleich.

Phrygischer Choral

NB.

NB.

NB.

NB.

NB.

Der Anfang dieses Chorales mit dem Sekundenakkorde und erhöhter Terze des Haupttones gehört ohne Zweifel zu den seltenen Ausnahmen. Eine weitere freie Behandlung dieser Tonart findet man in der häufigen Erhöhung ihres charakteristischen Tones f , und ihrer Terze g . Ferner ist der Schluss des vierten Einschnittes G-jonisch anstatt mixolydisch; derselbe gehört also jedenfalls schon mehr der neueren Schreibart an. Endlich ist auch noch das b im vorletzten Takte als eine Lizenz in Erwähnung zu bringen.

Da von der lydischen Tonart kein Choral mehr existirt, so folgt hier der Ordnung nach ein mixolydischer.

Mixolydischer Choral.

NB.

NB.

NB.

NB.

Hier wird die mixolydische Tonart gleich zu Anfang durch die Verbindung des G-dur-Dreiklages mit dem F-dur-Dreiklange charakterisirt; ausserdem sind aber in diesem Chorale nur die Töne f is und b fremd.

Aeolischer Choral.

NB.

NB.

NB.

Der erste Einschnitt von diesem Chorale bildet einen dorischen Halb-Schluss, und die Hauptstimme so wie die Begleitung des zweiten Einschnittes ist ganz unserer A-molltonart gemäss behandelt. Der erste Takt des dritten Einschnittes wird durch den H-durakkord einer versetzten aeolischen Tonart (also unserm E-moll) ähnlich; ebenso gehört auch der chromatische Gang im Basse zu Anfang des vierten Einschnittes von dis nach d der neueren Harmonisirungsart an, hingegen ist aber der letzte Einschnitt strenge im Charakter der aeolischen Tonart gehalten.

Jonischer Choral.

NB.

NB.

NB.

NB.

NB.

Nach den Regeln der alten Schreibart müsste in dieser Tonart der erste, dritte und fünfte Schluss ein mixolydischer sein, anstatt dessen stehen aber hier ins G versetzte jonische Schlüsse. Das b im Anfange des zweiten Einschnittes soll nur zur Hebung der Modulation dienen, und ebenso das fis und gis im vorletzten Takte, — ein Beweis, dass dieser Choral schon ganz nach unserem jetzigen Systeme harmonisirt ist.

Aus diesen von Bach auf eine harmonisch mannigfaltige Weise behandelten Chorälen kann man nun abnehmen, wie durch die sich immer reichhaltiger entfaltende Modulation die ursprüngliche typische Beschaffenheit der alten Kirchentonarten nach und nach verloren ging, so dass wir dieselben jetzt sämmtlich in nur zwei, nämlich in einer Dur- und einer Molltonart vereinigt finden; denn durch den freien Gebrauch der kleinen Sexte in der dorischen, und der grossen Sekunde in der phrygischen Tonart, wurden beide einer versetzten aeolischen gleich, und ebenso wurde die lydische und mixolydische Tonart zu einer versetzten jonischen; die erstere hauptsächlich durch die unbeschränkte Anwendung der reinen Quarte, und die letztere durch die der grossen Septime.

Das Vorhergehende macht uns demnach klar, warum es unter den alten Chorälen manche gibt, die ihrer harmonischen Construction nach zu urtheilen, verschiedenen Tonarten angehören können, so dass oft selbst die genaueste Kenntniss nicht hinreicht, um die eigentliche Tonart eines solchen Chorales mit Gewissheit anzugeben. Zudem hat man auch Choräle, die nicht in derselben Tonart schliessen, in welcher sie anfangen, wodurch es denn jedenfalls noch unentschiedener wird, welches die herrschende Tonart derselben sein soll.

Wiewohl nun diese alten Tonarten Manchem fast nur noch als Urbilder aus einer längst vergangenen Zeit erscheinen mögen, so kann dennoch einem jeden jungen Musiker, dem es ernstlich um seine musikalische Ausbildung zu thun ist, nicht genug anempfohlen werden, sich mit denselben möglichst vertraut zu machen, erstlich: weil viele von den alten Choralmelodien nach unserem jetzigen Tonsysteme nicht zu harmonisiren sind, ohne auf die eigenthümliche Wirkung, welche in den nach dem alten Tonsysteme abgefassten Chorälen enthalten ist, Verzicht zu leisten, und zweitens: kann man niemals eine richtige Beurtheilung über die alten Kirchentonarten erlangen, wenn man ihre innere Beschaffenheit nicht kennt; wer aber diese wohl begriffen hat, wird zugestehen müssen, dass in den früheren Tonarten weit mehr Charakteristisches liegt, als in den unsrigen, wenn gleich nicht zu verkennen ist, dass unsere jetzigen, ihrer vielseitigeren und zwangloseren Modulation wegen als ein sehr wesentlicher Fortschritt im Gebiete der Tonkunst anzusehen sind.

Bisher kam es mir hauptsächlich nur darauf an, den Leser mit den Charakterzügen der alten Kirchentonarten möglichst bekannt zu machen, und dies konnte meiner Ansicht nach auf keine bessere Weise geschehen, als durch die vorhergehenden Beispiele. Nun halte ich es aber noch für sehr zweckdienlich, etwas näher auf die Eigenschaften und die harmonische Begleitung einer Choralmelodie einzugehen, weil der Studirende nur allein dadurch in den Stand gesetzt werden kann, seine eigenen Uebungen darnach anzustellen.

K A P I T E L XXII.

Von den Eigenschaften einer Choralmelodie und ihrer Harmonisirung.

In der ersten Zeit ihres Entstehens wurden die Choräle noch ganz ohne Takteintheilung (und also auch ohne Taktstriche) notirt, und nur ihre Einschnitte waren durch Pausen getrennt; zum Beispiel:



Ebenso findet man auch in einer etwas späteren Periode jede Strophe eines Chorales durch einen senkrechten Strich bezeichnet; zum Beispiel:



Diese Notirungsart der Choräle war indessen nur bis gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts gebräuchlich, um welche Zeit man anfang, dieselben in gleichmässige Zeitabschnitte (in gleiche Takte) einzutheilen, wodurch sie sich von unseren jetzigen Chorälen eigentlich nur noch in der damals üblichen Notengattung unterschieden, und so wie daher die heutige Notenschrift mit dem Beginne des achtzehnten Jahrhunderts immer mehr allgemein wurde, ebenso erhielten auch die Choräle nach und nach ihre jetzige Gestalt.

Was sich über die Eigenschaften einer Choralmelodie sagen lässt, wäre ohngefähr Folgendes:

Der Umfang derselben darf sich höchstens bis zu einer Decime erstrecken, am besten ist es aber, wenn man damit nicht über die reine Oktave hinausgeht, weil sie alsdann um so leichter von vielen Stimmen gesungen werden kann. Auch müssen in derselben alle schwer zu treffenden Intervalle, besonders aber alle dissonirenden Sprünge vermieden werden. Wie fest die Alten an dieser Regel hingen, beweist unter Anderem: dass die damaligen Sänger die reine Quarte für die übermässige auch selbst dann sangen, wenn dieselbe nicht angezeigt war; und auch sogar Melodien wie die folgenden bei 1 und 2, welche in ihren äussersten Noten einen Tritonus (eine übermässige Quarte) fühlbar werden liessen, wurden so gesungen wie bei 3 und 4. Zum Beispiel:



Die Einschnitte eines Chorales werden immer durch einen Ruhepunkt begrenzt, und die Länge derselben hängt allemal von der Sylbenzahl ab, welche eine Strophe des Textes enthält, weil auf jede Sylbe gewöhnlich nur ein Ton gesungen wird.

Da aber nicht alle Einschnitte in der Haupttonart schliessen, sondern man vielmehr der Abwechslung wegen auch damit in die Nebentonarten ausweicht, so ist es gut, wenn man sich bei dem Entwurfe eines Chorales zuvor einen Modulationsplan macht, wodurch die Tonarten, nach welchen ausgewichen werden soll, schon im Voraus zu bestimmen sind, und dieselben alsdann in einer ihrer Haupttonart gemässen Ordnung auf einander folgen können. In welcher Ordnung die Ausweichungen in den alten Tonarten zu geschehen pflegten, hat man schon an den vorhergehenden Chorälen kennen gelernt, und es sind also hier nur noch diejenigen unserer gegenwärtigen Tonarten zu erwähnen.

Auch bei diesen finden die ersten Ausweichungen gewöhnlich in die nächstverwandten Tonarten statt, also in einer Durtonart nach ihrer Oberdominante, und in einer Molltonart entweder ebenfalls nach ihrer Oberdominante oder nach ihrer Obermediante. Man bindet sich aber in dieser Hinsicht so wenig jetzt als ehemals an eine feststehende Regel und macht auch öfter die erste Ausweichung in einer Durtonart nach der Unter- oder Obermediante.

In Bezug auf die Ausweichungen nach andern verwandten Tonarten verhält es sich indessen nicht ganz so, wie bei den Tonarten der Alten, denn bei diesen kann eine jede Tonart auf alle andern ohne weiteres folgen, während es bei den unseren oft nicht rathsam ist, dies zu thun; denn es sind wohl zum Beispiel die Tonarten G-dur und F-dur mit C-dur im ersten Grade verwandt, unter sich aber stehen dieselben im zweiten Verwandtschaftsgrade, und man soll demnach nicht ohne eine gegründete Ursache zwei solche Tonarten unmittelbar nach einander folgen lassen, sondern dieselben durch eine näher verwandte Tonart zu verbinden suchen. Dasselbe gilt auch von E-moll und D-moll, und von allen anderen Tonarten, welche nicht in nächster verwandtschaftlicher Beziehung zu einander stehen.

Wollte man also von C-dur nach allen mit diesem verwandten Tonarten ausweichen (was indessen in einem Chorale selten geschieht), so wäre die nachstehende Aufeinanderfolge derselben eine der zweckmässigsten:

C-dur, G-dur, E-moll, C-dur, A-moll, F-dur, D-moll, C-dur.

Die Haupttonart C-dur ist also in diesem Entwurfe dreimal enthalten, zu Anfang, in der Mitte und am Schlusse. In der Mitte dient C-dur als Uebergang von den verwandten Tonarten in steigender Linie nach denjenigen in fallender Linie, wiewohl man auch nach E-moll gleich A-moll hätte folgen lassen können.

In A-moll könnten die Ausweichungen nach den fünf nächstverwandten Tonarten etwa in folgender Weise geschehen:

A-moll, C-dur, E-moll, G-dur, A-moll, F-dur, D-moll, A-moll.

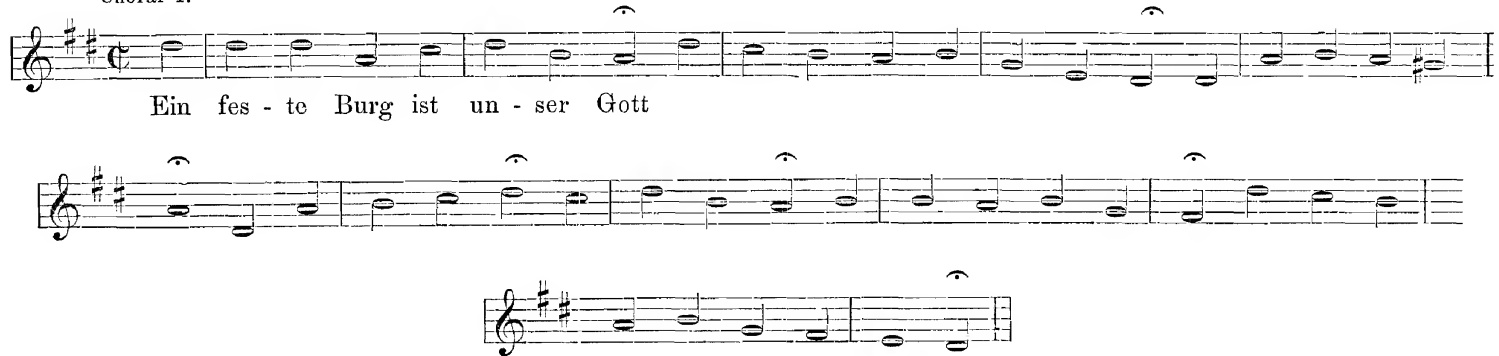
Indessen weicht man aber in Moll auch oft zuerst nach der Tonart der Oberdominante anstatt nach der der Obermediante aus, also in A-moll zuerst nach E-moll und dann nach C-dur. Ueberhaupt geschehen jedoch die ersten Ausweichungen sowohl in Dur wie in Moll meistens eher nach den verwandten Tonarten in steigender Linie, als nach solchen in fallender Linie, weil die ersteren unser Gefühl erheben, die letzteren aber dasselbe herabstimmen. Mag man inzwischen bei seinen Ausweichungen eine Wahl treffen, welche man will, so ist es immer rathsam, wenn man die Durtonarten mit den Molltonarten da, wo es angeht, abwechseln lässt, und nicht zu viele Tonarten von gleicher Beschaffenheit nach einander bringt.

Der erste Ton einer Choralmelodie ist meistens die Tonika oder die Quinte derselben, doch gibt es auch Choräle, in welcher die Hauptstimme mit der Terze der Tonika anfängt; ihr letzter Ton ist aber in der Regel die Tonika, und nur ausnahmsweise die Dominante. In den alten Choralmelodien endigte auch gewöhnlich jeder Einschnitt mit dem Grundton von derjenigen Tonart, nach welcher ausgewichen wurde; doch gestaltete man diese Schlusstöne durch eine veränderte Harmonie auch öfter in eine Terze oder Quinte eines Dreiklanges um.

Da eine Choralmelodie nur für gewisse Stimmenlagen berechnet sein kann, nämlich: entweder für den Sopran, Alt, Tenor oder Bass, so hat man bei der Verfertigung einer solchen auch zugleich in dieser Hinsicht Bedacht auf die zu wählende Tonart zu nehmen, und man muss deshalb den Umfang einer jeden der vier Normalstimmen, wie dieselben in Chören gebraucht werden, genau kennen.

Der Tonumfang, welcher für jede dieser vier Stimmengattungen bei Chorgesängen (und also auch bei Chorälen) benützt werden kann, ist für den Bass von F bis \bar{d} , für den Tenor von c bis \bar{a} , für den Alt von g bis \bar{d} , und für den Sopran von \bar{c} bis \bar{a} , wobei indessen von jeder Stimmengattung die tiefsten und höchsten Töne am wenigsten vorkommen dürfen, weshalb man auch fast alle die in der jonisch-authentischen Tonart geschriebenen Choräle, bei welchen der Tenor oder der Sopran die Hauptstimme vorzutragen hat, nach D, Es, E, F und G versetzt findet, weil sich dieselben in der ursprünglichen jonischen Tonart (also in C) eher für den Bass oder Alt eignen würden; denn von diesen vier Normalstimmen differirt eine von der andern etwa um eine Quarte oder Quinte, und es ist daher die Tonlage des Altgesanges ohngefähr um eine Oktave höher als die des Basses, und die Tonlage des Sopranes ebenfalls um eine Oktave höher als die des Tenores. So stehen zum Beispiel die fünf folgenden Choralmelodien in der jonisch-authentischen Tonart, denn ihr Umfang erstreckt sich von der Tonika bis zu deren Oktave, weil aber C-jonisch-authentisch für eine Sopranstimme etwas zu tief liegt, so werden dieselben gewöhnlich nach höheren Tönen versetzt.

Choral 1.

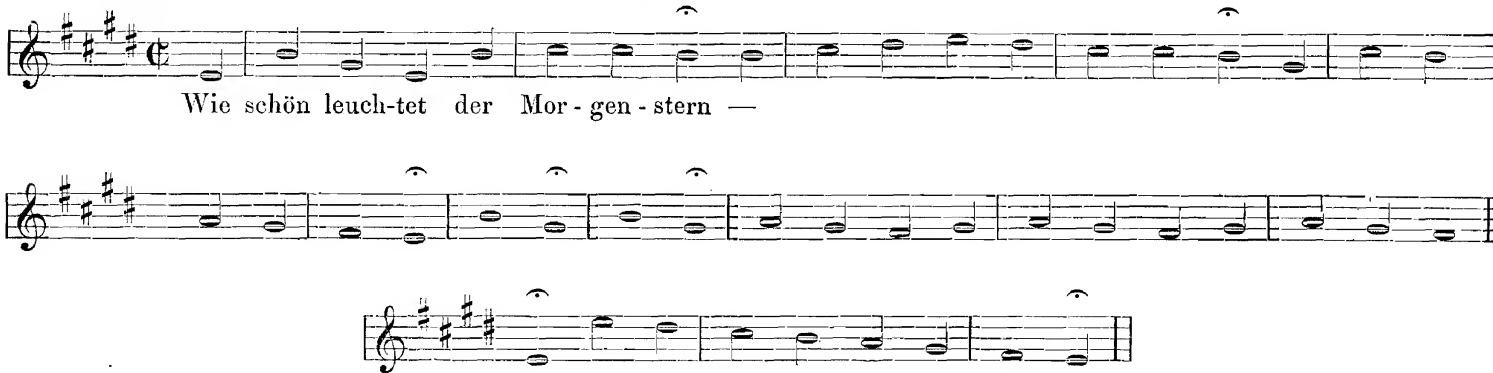


Choral 2.





Choral 3.



Choral 4



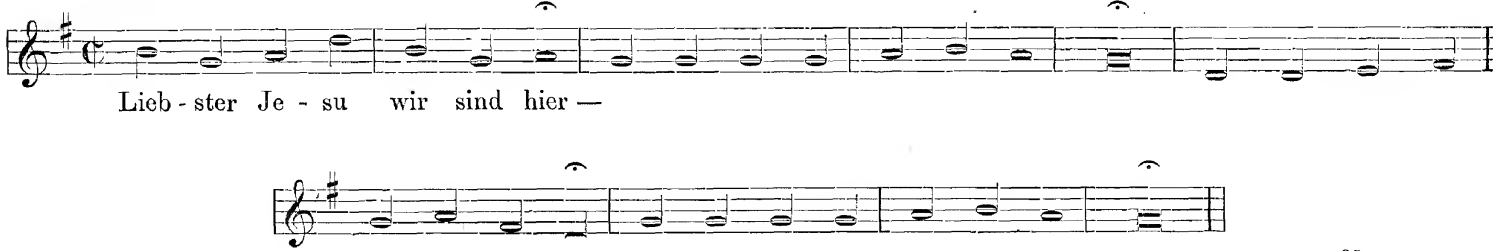
Choral 5.



Diese sämtlichen Choräle können um eine Oktave tiefer auch von dem Tenore gesungen werden. Für den Alt wären dieselben aber um eine Quarte oder Quinte tiefer, und für den Bass daher um eine Undecime oder Duodecime tiefer zu transponiren.

Choralmelodien, welche in plagalischen Tonarten geschrieben sind und vom Sopran oder Tenor vorgetragen werden sollen, stehen demnach in G, As, A, B und H, weil sich der Umfang derselben von der Unterquarte bis zur Oberquinte ihres Haupttones erstreckt; zum Beispiel:

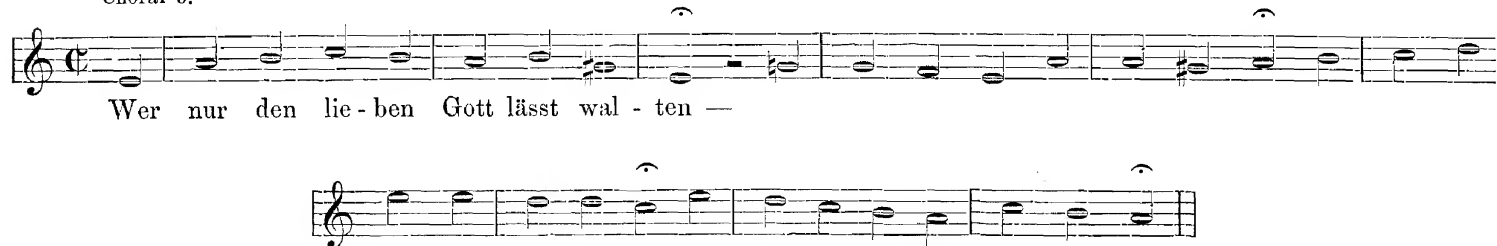
Choral 1.



Choral 2.



Choral 3.



Choral 4.



Choral 5.



Ich habe hier absichtlich sowohl von den authentischen als auch von den plagalischen Chormelodien nur solche gewählt, welche nicht über die reine Oktave hinausgehen. Man kann aber bei den einen wie bei den andern diesen Umfang um eine Sekunde oder Terze ganz gut erweitern, ohne dass dieselben etwas von ihrer Eigenthümlichkeit verlieren. Dagegen bleibt es bei Chormelodien, welche nur eine Quarte oder Quinte in ihrem Umfange haben, stets unentschieden, ob sie von authentischem oder plagalischem Ursprunge sind.

Bei der Verfertigung einer Chormelodie kommt es übrigens sehr darauf an, ob dieselbe bloss für sich allein bestehen soll, oder ob ihr ein Text zur Grundlage dient. Im ersten Falle hat man nur Das zu beobachten, was bereits schon von dieser Materie gesagt wurde, und es hat damit keine grosse Schwierigkeit, eine solche zu erfinden. Im andern Falle muss man darin aber auch zugleich die Stimmung wiederzugeben suchen, welche der der Chormelodie zu Grunde liegende Text ausdrückt. Bestimmte Regeln lassen sich jedoch hierüber nicht geben, weil in der Musik die Production charakteristischer Gefühlsausdrücke jedenfalls mehr von dem Talente, als von der Geschicklichkeit eines schaffenden Künstlers abhängt.

Ob ein Choral und dessen Einschnitte im Auftakte oder im Niedertakte anfangen müssen, wird gleichfalls nur durch das Versmaass seines Textes bestimmt. Wenn nämlich die erste Sylbe einer Strophe lang und die zweite kurz ist, so ruht auf der langen Sylbe der Accent, und man nennt dieses ein trochäisches Metrum, welches allemal mit dem Niedertakte beginnt. Ist aber die erste Sylbe einer Strophe kurz und die zweite lang, so fällt die Betonung auf

die zweite Sylbe, und es heisst dies alsdann ein jambisches Metrum, welches immer mit dem Auftakte anfängt; zum Beispiel:



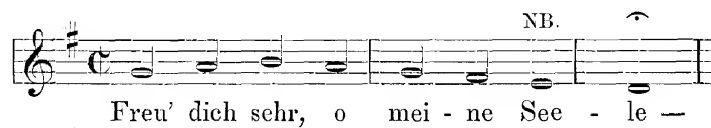
Der Text des ersten Exempels enthält also ein trochäisches Metrum oder Sylbenmaass, denn die erste und dritte Sylbe desselben ist lang und die zweite und vierte kurz; dieser Choral fängt daher mit dem Niedertakte an. In dem zweiten Exempel hingegen ist der Text jambisch, denn seine erste, dritte, fünfte, siebente und neunte Sylbe ist kurz, und seine zweite, vierte, sechste und achte Sylbe lang, weshalb dasselbe auch im Auftakte anfangen muss.

Hieraus lässt sich leicht erkennen: dass zwei Noten von gleichem Werthe durch ihre verschiedene Eintheilung in den Takt wohl äusserlich immer noch einander gleich zu sein scheinen, innerlich, das heisst hinsichtlich ihrer Betonung, aber dennoch ungleich sind.

Die betonten (langen) Sylben fallen also regelmässig in den Niedertakt, und daher die weniger betonten (kurzen) in den Auftakt. Man gestattet aber zuweilen bei Tonschlüssen, dass auch die weniger betonten Sylben in den Niedertakt zu stehen kommen, was aber nur geschehen kann, wenn man die vorhergehende lange Sylbe noch um den Werth, den die nachfolgende kurze Sylbe eingenommen hätte, verlängert, wie zum Beispiel in dem Chorale: „Freu' dich sehr, o meine Seele“, welcher ursprünglich so notirt wird:



durch die Verlängerung seiner vorletzten Note aber auf diese Weise im Niedertakte schliesst:



Unter den alten Chorälen findet man jedoch noch bis zu Ende des siebenzehnten Jahrhunderts sehr viele, die mit einer langen Note im Niedertakte anfangen, obschon ihre Texte ein jambisches Versmaass haben, wie zum Beispiel die Choräle: Ach Gott vom Himmel sieh darein — Aus tiefer Noth schrei ich zu dir — Es wollt uns Gott gnädig sein — Maria kömmt zur Reinigung — Wenn ich in Todesnöthen bin — Wie schön leuchtet der Morgenstern u. a. m. Es scheint aber, dass dies nur geschah, um einen möglichst präzisen Eintritt mit allen Stimmen zugleich zu erhalten, was durch eine vorausgehende Pause wahrscheinlich nicht der Fall gewesen wäre, indem man damals die Choräle noch nicht nach einer bestimmten Taktart eingetheilt hatte. In unserer jetzigen Zeit könnte aber eine solche Freiheit in der Scandirung des Textes nicht gerechtfertigt werden.

Nach der Erfindung einer Choralmelodie ist es die nächste Aufgabe, dieselbe auch ihrem Charakter gemäss zu begleiten. Denn weil den Chorälen, wie sie gewöhnlich in den Kirchen gesungen werden, im Vergleiche zu andern Musikstücken ein sehr wesentlicher Bestandtheil, nämlich eine mannigfaltige Metrik mangelt, so gehört die Harmonisirung derselben mit zu den wichtigsten Punkten, weil ein Choral nur erst durch diese seinen wahren Ausdruck erhält, also Grund genug, um recht viel Sorgfalt auf dessen harmonische Begleitung zu verwenden. Ich werde daher nun auch noch Dasjenige, was einem Lernenden zur Verfertigung eines Chorales bezüglich der Harmonie an die Hand gegeben werden kann, zu erläutern suchen.

1) Der erste Ton eines Chorales erhält gewöhnlich den Dreiklang der Tonika zu seiner harmonischen Begleitung; dabei ist es einerlei, ob es der Grundton, die Quinte oder die Terze dieses Dreiklanges ist, und ebenso, ob dieser Ton im Auftakte oder im Niedertakte steht; zum Beispiel:

Herr ich hab' nicht recht ge - han - - - delt — Je - su mei - ne Freu - - de —

1. 2.

Je - su Lei - den Pein und Tod —

3.

Diese drei Choräle fangen im Niedertakte an, und zwar: der erste mit der Oktave, der zweite mit der Quinte und der dritte mit der Terze des Grundtones in der Oberstimme. Die drei folgenden Beispiele beginnen mit denselben Intervallen im Auftakte.

Ach Gott und Herr — Von Gott will ich nicht las - - sen —

4. 5.

Nun ru - hen al - le Wäl - - der —

6.

2) Werden in einer Choralmelodie Töne auf derselben Stufe wiederholt, so ändert man entweder bei jedesmaliger Wiederholung die Harmonie, oder man nimmt abwechselnd die erste Umkehrung des nämlichen Dreiklangles; zum Beispiel:

O Her - re Gott dein gött - lich Wort — Nun dan - ket al - le Gott —

1. 2.

*

6 6

*) Dieser Choral könnte ausnahmsweise auch mit dem Dominantdreiklange angefangen werden.

3. Lobt Gott ihr Chris - ten all - zu - gleich —

Doch gibt es auch Fälle, wo ein Akkord zweimal nach einander angeschlagen wird, wie man das an dem Anfange des ersten und zweiten, und an dem Ende des dritten der folgenden Beispiele sehen kann.

4. Chris - tus der uns se - lig macht — 5. Je - su nun sei ge - prei - - set —

6. Al - le Men-schen müs - sen ster - ben —

3) Nicht allein bei dem Hauptschlusse, sondern auch bei den Einschnitten eines Chorales soll der Bass meistens den Grundton desjenigen Dreiklangs erhalten, auf welchem der Ruhepunkt gemacht wird. Ausnahmsweise endigt man indessen auch manchmal einen Einschnitt mit einem dissonirenden Akkorde, wie dies unter andern Bach in dem Chorale: „Jesu Leiden, Pein und Tod“ bei dem ersten Einschnitte gethan hat, welcher mit einem Quintsextenakkorde endigt. Zum Beispiel:

4) Alle Töne in einer Choralmelodie sind gewöhnlich nur consonirende Bestandtheile oder freietretende Dissonanzen eines Akkordes. Wenn aber von zwei liegenbleibenden Tönen der erste Ton im Auftakte steht, und der zweite Ton eine abwärtsgehende Bewegung hat, so kann dieser letztere auch als eine vorbereitete Dissonanz behandelt werden. Als Beispiele dieser Art gebe ich hier nur den Anfang von dem Chorale: „Herr Gott, dich loben alle wir“ und den Schluss von dem Chorale: „Jesu nun sei gepreiset“.

1. NB. 2. NB. NB.

Hiermit wäre nun beiläufig auf das Nöthigste aufmerksam gemacht, was bei der Harmonisirung einer Choral-melodie zu beobachten ist, und alles Weitere, was sich allenfalls noch darüber sagen liesse, muss daher dem guten Geschmacke und der eigenen Erfahrung des Lernenden anheim gestellt werden, weil es ohnehin eine vergebliche Mühe sein würde, einen jeden besonderen Fall, welcher in der Praxis vorkommen kann, angeben zu wollen.

Ein Hauptvorthail, welcher sich indessen bei der Verfertigung eines Chorales darbietet, ist dieser: dass man vorher von jedem Einschnitte desselben verschiedene Harmonisirungen entwirft, und hernach diejenigen daraus wählt, welche der beabsichtigten Wirkung am besten entsprechen.

Es ist aber für einen noch unerfahrenen jungen Künstler oft gar nicht so leicht, unter seinen entworfenen Harmonisirungen eine gute Wahl zu treffen und die beste davon herauszufinden. Jedenfalls ist es in dieser Beziehung für denselben das Rathsamste: wenn er sich mehr an das Einfache und Naturgemässe, als an das Complicirte hält, weil er dadurch seine Arbeiten nicht allein vor einer tadelnswerthen Manierirtheit bewahrt, sondern auch schon frühzeitig den Unterschied zwischen Kunst und Künstelei erkennen lernt.

So gewiss es übrigens ist, dass frappante Akkordverbindungen an geeigneter Stelle von überraschender Wirkung sein können, so gewiss ist es auch, dass solche an unrechtem Platze angewandt, allemal mehr verderben als gut machen. Zudem lehrt uns auch die Erfahrung: dass die bedeutendsten Meister in ihren Werken mit einfachen Mitteln oft mehr Wirkung erzielen, als weniger begabte Componisten mit dem Aufgebote ihres ganzen harmonischen Reichthums. Ueberhaupt soll aber schon deshalb kein Musiker ein Verdienst in derben Harmonieen suchen, weil er dadurch sein Gehör zu sehr daran gewöhnt, und am Ende das schön findet, was für ein fein gebildetes Ohr verletzend ist.

Um nun die Aufmerksamkeit des Schülers auf die verschiedenen Harmonisirungsweisen von Chorälen hinzulenken, will ich hier noch einige Fragmente von Bach hersetzen. Zum Beispiel der erste Einschnitt des Chorales: „Jesu meine Freude“, welcher auf vier verschiedene Arten harmonisirt ist.

The image displays four musical staves, numbered 1 through 4, each representing a different harmonic arrangement of the first section of the chorale 'Jesu meine Freude'. Each staff consists of a treble and a bass clef part. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). The staves are arranged in two pairs, with staves 1 and 2 on top, and staves 3 and 4 on the bottom. Each staff shows a sequence of chords and melodic lines for both hands.

Und ebenso der Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden“, welcher von demselben im ersten Beispiele der aeolischen, im zweiten der jonischen, und im dritten der phrygischen Tonart gemäss behandelt wurde.

The image displays three musical staves, numbered 1 through 3, each representing a different harmonic arrangement of the chorale 'O Haupt voll Blut und Wunden'. Each staff consists of a treble and a bass clef part. The music is written in a common time signature (C). The staves are arranged in two groups: staves 1 and 2 on top, and staff 3 on the bottom. Each staff shows a sequence of chords and melodic lines for both hands, illustrating the chorale in different modes: Aeolian (staff 1), Ionian (staff 2), and Phrygian (staff 3).

Dieselbe Melodie hat Bach auch zu dem Texte „Herzlich thut mich verlangen“ (was eigentlich der ursprüngliche Text dieses Chorales ist) als der phrygischen Tonart angehörig harmonisirt; zum Beispiel:



Dieser Choral fängt mit einem Sekundenakkorde an; und obschon derselbe nicht für den kirchlichen Gebrauch (und also auch nicht für Singstimmen) berechnet ist, so gehört dennoch ein solcher Anfang zu den seltenen Ausnahmen.

In dieser Art der mannigfachen Harmonisirung versuche sich nun der eifrige Kunstjünger mit jedem Einschnitte eines Chorales, und er wird den Nutzen davon bald einsehen, wenn er dadurch die Erfahrung macht: dass man eine jede Melodie auf verschiedene Weise harmonisch begleiten kann, und also keine Begleitung einer solchen als die allein richtige zu betrachten ist; auch wird er durch die Reflection auf Akkordverbindungen kommen, woran er ausserdem nicht im entferntesten gedacht haben würde. So könnte zum Beispiel der erste Einschnitt des Chorales: „Wir Christen Leut“ auf folgende verschiedene Arten harmonisch verändert werden.

Wie hier mit dem ersten Einschnitte dieses Chorales geschehen ist, ebenso können auch alle noch übrigen Einschnitte desselben (und natürlich auch die eines jeden andern Chorales) harmonisch verändert werden, welches ich aber den sich dafür interessirenden Lesern zu ihrer eigenen Uebung überlasse.

Den Beschluss dieses Buches soll ein kurzes Motiv machen, an welchem man eine ungewöhnlich mannigfache harmonische Verfahrensweise wahrnehmen kann. Das für diesen Zweck gewählte Motiv ist folgendes:

Dem Ansehen nach gehört also dasselbe C-dur oder A-moll an; wie aber durch eine verschiedenartige Modulation auch Akkorde aus andern Tonarten darin angewandt werden können, wird man bei aufmerksamer Beobachtung an den hierüber gegebenen Beispielen sehen, welche anfänglich mit ganz einfachen, später alsdann aber auch mit gewählteren Harmonieen ausgeführt wurden. Die ersten Begleitungen dieses Motivs geschehen daher nur mit den drei wesentlichsten Akkorden von C-dur, nämlich mit dem Dreiklange der Tonika, dem der Unterdominante, und dem Dominantseptimenakkorde, hernach aber auch mit Hinzuziehung der noch übrigen Dreiklänge dieser Tonart.

9. 10. 11. 12.

6 4 6 4 6 6 4 2 6 7 7 6 5 7

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. Each measure is written on a grand staff with a treble and bass clef. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, often beamed together. Measure numbers 9, 10, 11, and 12 are placed above the first, third, fifth, and seventh measures respectively. Below the bass staff, a series of numbers (6, 4, 6, 4, 6, 6, 4, 2, 6, 7, 7, 6, 5, 7) are aligned with the notes, likely representing a fingerings or a specific notation system.

13. 14. 15. 16.

4 3 7 4 3 6 4 3 6 2 6 4 3 2 6

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. Similar to the previous system, it features a grand staff with treble and bass clefs. Measures 13, 14, 15, and 16 are numbered above the staff. A series of numbers (4, 3, 7, 4, 3, 6, 4, 3, 6, 2, 6, 4, 3, 2, 6) is written below the bass staff, corresponding to the notes in each measure.

17. 18. 19. 20.

6 5 2 6 4 3 6 2 6 5 5 6 2 6

II.

Detailed description: This system contains measures 17 through 20. Measures 17, 18, 19, and 20 are numbered above the staff. A series of numbers (6, 5, 2, 6, 4, 3, 6, 2, 6, 5, 5, 6, 2, 6) is written below the bass staff. The Roman numeral 'II.' is placed below the staff between measures 19 and 20.

21. 22. 23. 24.

6 4 7 6 4 2 6 6 6 4 7 6 6 4 7

NB.

Detailed description: This system contains measures 21 through 24. Measures 21, 22, 23, and 24 are numbered above the staff. A series of numbers (6, 4, 7, 6, 4, 2, 6, 6, 6, 4, 7, 6, 6, 4, 7) is written below the bass staff. The letters 'NB.' are placed below the staff at the end of measure 24.

25. 26. 27. 28.

6 6 4 2 6 7 6 4 7 6

VI.

Detailed description: This system contains measures 25 through 28. Measures 25, 26, 27, and 28 are numbered above the staff. A series of numbers (6, 6, 4, 2, 6, 7, 6, 4, 7, 6) is written below the bass staff. The Roman numeral 'VI.' is placed below the staff between measures 26 and 27.

29. 30. 31. 32.

6 6 6 6 4 7 6 6 4 2 6 6 4 3 6 5

Detailed description: This system contains measures 29 through 32. Measures 29, 30, 31, and 32 are numbered above the staff. A series of numbers (6, 6, 6, 6, 4, 7, 6, 6, 4, 2, 6, 6, 4, 3, 6, 5) is written below the bass staff.

33. 34. 35. 36.

6 2 6 4 3 6 6 5 7 6 6 6 2 6

III

Detailed description: This system contains measures 33 through 36. Measures 33, 34, 35, and 36 are numbered above the staff. A series of numbers (6, 2, 6, 4, 3, 6, 6, 5, 7, 6, 6, 6, 2, 6) is written below the bass staff. The Roman numeral 'III' is placed below the staff between measures 34 and 35.

37. 38. 39. 40.

41. 42. 43. 44.

45. 46. 47. 48.

VII.

49. 50.

Alle diese Beispiele stehen in C-dur. Wie bei denselben nach und nach auch der Dreiklang der zweiten, sechsten, dritten und siebenten Stufe in Anwendung gebracht wurde, hat man an den römischen Zahlen gesehen, womit jeder neu eingeführte Dreiklang angezeigt ist. In den hier zunächstfolgenden Beispielen findet man nun dasselbe Motiv auch der A-molltonart gemäss begleitet.

51. 52. 53. 54.

55. 56. 57. 58.

59. 60. 61. 62.

63. 64. 65.

6 5 # 7 # # 3 6 #6 6 7 #6

Die nun kommenden Beispiele sollen den Beweis liefern, wie verschiedenartig man mit diesem Motive in harmonischer Hinsicht noch ausserdem verfahren kann.

66. 67. 68. 69.

3 6 #6 # 3 6 # 6 5 6 4 7

70. 71. 72. 73.

6 5 #6 4 3 # 4 2 6 6 6 7 6 5 7

74. 75. 76. 77.

7b 6 4 7 # 6 5 2 6 4 2 6 7b 6 2 6

78. 79. 80. 81.

6 4 7 6 6 5 6 6 # 6 7b # 3 7b

82. 83. 84. 85.

7b 5b 7b # 3 7b 7b # 7 #6 5 # 3 7

86. 87. 88. 89.

7b 6b 7b 7b 6b # 2 6b 3 7b 7b 6 7 # 3 7 7

90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

Es ist leicht einzusehen, dass mit den hier gezeigten hundert Beispielen die harmonischen Veränderungen dieses Motivs bei weitem nicht erschöpft sind, sondern dass im Gegentheil diese Zahl vervielfacht werden könnte, wollte man dabei die Anwendbarkeit eines jeden neu eingeführten Akkordes nach allen Richtungen hin verfolgen, indessen mag es aber mit diesen genug sein. Ich werde jedoch dafür auf noch einige andere Arten von harmonischen Begleitungen aufmerksam machen, nämlich auf solche, worin auch Akkorde mit verzögerten Intervallen (Vorhalte) und kleinere Notengattungen in Anwendung kommen, wodurch sich abermals eine Gelegenheit zur Entfaltung harmonischer Reichhaltigkeit darbietet. Zum Beispiel:

101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110.

Will man endlich auch noch den Orgelpunkt als eine harmonische Veränderung annehmen, so können dadurch sehr viele von den hier gegebenen Beispielen verdoppelt werden, weil dieselben einen solchen entweder auf ihrer Tonika oder auf ihrer Dominante zulassen. Zum Beweise nur einige davon:

111. 112. 113. 114.



Die Harmonisirung eines Motivs auf so vielfache Weise soll von dem Schüler natürlich nur in der Absicht vorgenommen werden, dass derselbe zum Denken hingeleitet wird, und er durch eigene Erfahrung kennen lernt, auf wie ausserordentlich mannigfache Akkordverbindungen er gebracht werden kann, wenn er dabei systematisch verfährt, und nicht davon ablässt, bis er sich in seinen Beispielen erschöpft zu haben glaubt. Wie aber alsdann über dasselbe Motiv demohngeachtet noch viele harmonische Veränderungen möglich sind, kann er am besten davon abnehmen, wenn sich Andere mit demselben Motive die nämliche Aufgabe stellen, weil bei jedem Andern die Resultate im Vergleiche zu den seinen verschieden ausfallen werden; ein Beweis, wie unendlich reich die Musik schon allein in harmonischer Beziehung für diejenigen an Kunstmitteln ist, welche dieselben gut zu benützen verstehen.

I n h a l t.

| | Seite |
|---|------------|
| Einleitung. Die Musik in ihrer Bedeutung als Kunst und Wissenschaft | I |
| Kapitel I. Von den Intervallen | 1 |
| Die Umkehrung der Intervalle | 5 |
| Die consonirenden und dissonirenden Eigenschaften der Intervalle | 6 |
| Die Intervalle hinsichtlich ihrer verschiedenen Differenzen und mathematischen Verhältnisse | 6 |
| Kapitel II. Von dem Dreiklang, seinen verschiedenen Lagen, Gestalten, Umkehrungen und dessen Bezifferung | 10 |
| Der Terzquintenakkord in seinen verschiedenen Lagen, Gestalten u. s. w. | 11 |
| Der Terzsextenakkord in seinen verschiedenen Lagen, Gestalten u. s. w. | 12 |
| Der Quartsextenakkord in seinen verschiedenen Lagen, Gestalten u. s. w. | 12 |
| Kapitel III. Von der harmonischen Verbindung der sieben tonleitergemässen Dreiklänge | 13 |
| Steigende Sekundenfortschreitungen | 17 |
| Steigende Terzenfortschreitungen | 18 |
| Steigende Quart- oder fallende Quintenfortschreitungen | 19 |
| Steigende Quinten- oder fallende Quartfortschreitungen | 21 |
| Steigende Sexten- oder fallende Terzenfortschreitungen | 22 |
| Steigende Septimen- oder fallende Sekundenfortschreitungen | 23 |
| Kapitel IV. Von dem Septimenakkorde, seinen verschiedenen Lagen, Gestalten, Umkehrungen und dessen Bezifferung, sowie von seiner Vorbereitung und Auflösung | 25 |
| Der Terzquintseptimenakkord mit seinen verschiedenen Lagen, Gestalten u. s. w. | 25 |
| Der Terzquintsextenakkord mit seinen verschiedenen Lagen, Gestalten u. s. w. | 26 |
| Der Terzquartsextenakkord mit seinen verschiedenen Lagen und Gestalten | 27 |
| Der Sekundquartsextenakkord mit seinen verschiedenen Lagen, Gestalten u. s. w. | 27 |
| Die Vorbereitung und Auflösung der Septime | 27 |
| Kapitel V. Herleitung des grossen Dreiklangs und Dominantseptimenakkordes, sowie aller übrigen consonirenden und dissonirenden Akkorde aus den Gesetzen der Akustik | 30 |
| Kapitel VI. Von den Dur- und Molltonarten, und den Akkorden, wodurch dieselben gebildet werden | 32 |
| Die sechs wesentlich von einander verschiedenen Dreiklänge | 34 |
| Die neun wesentlich von einander verschiedenen Septimenakkorde | 35 |
| Kapitel VII. Von den harmonischen Cadenzen oder Schlussbildungen | 39 |
| Der ganze Schluss | 39 |
| Der halbe Schluss | 42 |
| Der plagalische Schluss | 47 |
| Der unterbrochene Schluss | 48 |
| Der vermiedene Schluss | 49 |
| Der verzögerte Schluss | 49 |
| Der abgebrochene Schluss | 50 |
| Der Trugschluss | 50 |
| Kapitel VIII. Von der harmonischen Mehrdeutigkeit des grossen und kleinen Dreiklangs | 53 |
| 1) Die Mehrdeutigkeit des grossen Dreiklangs | 53 |
| 2) Die Mehrdeutigkeit des kleinen Dreiklangs | 64 |
| Kapitel IX. Von der harmonischen Mehrdeutigkeit des grossen und kleinen Septimenakkordes | 71 |
| 1) Die Mehrdeutigkeit des grossen Septimenakkordes | 71 |
| 2) Die Mehrdeutigkeit des kleinen Septimenakkordes | 77 |
| Kapitel X. Von der enharmonischen Mehrdeutigkeit | 83 |
| 1) Die enharmonische Mehrdeutigkeit des Dominantseptimenakkordes | 85 |
| 2) Die enharmonische Mehrdeutigkeit des hartverminderten Septimenakkordes | 87 |
| 3) Die enharmonische Mehrdeutigkeit des übermässigen Dreiklangs | 88 |
| 4) Die enharmonische Mehrdeutigkeit des verminderten Septimenakkordes | 89 |
| Kapitel XI. Von den verschiedenartigen Auflösungen der Septimenakkorde | 91 |
| 1) Der Ton e 18mal Bestandtheil eines Dreiklangs und 36mal Bestandtheil eines Septimenakkordes | 93 |
| 2) Der Ton es 18mal Bestandtheil eines Dreiklangs und 36mal Bestandtheil eines Septimenakkordes | 96 |
| 3) Die Septime des Dominantakkordes g-h-d-f 18mal Bestandtheil eines Dreiklangs, 18mal Bestandtheil eines Septimenakkordes, und 8mal Septime eines anderen Septimenakkordes durch die verschiedenen Modificationen ihrer Prime, Terze oder Quinte | 105 |
| Kapitel XII. Von den Nonenakkorden | 109 |
| Von den einfachen Nonenakkorden | 111 |
| 1) Der Akkord mit grosser None in Verbindung eines grossen Dreiklangs | 112 |
| Aussergewöhnliche Auflösungen dieses Akkordes | 113 |
| 2) Der Akkord mit grosser None in Verbindung eines kleinen Dreiklangs | 114 |
| Aussergewöhnliche Auflösungen dieses Akkordes | 115 |
| 3) Der Akkord mit grosser None in Verbindung eines übermässigen Dreiklangs | 116 |
| Aussergewöhnliche Auflösungen dieses Akkordes | 116 |

| | Seite |
|--|-------|
| 4) Der Akkord mit kleiner None in Verbindung eines grossen Dreiklangs | 117 |
| Aussergewöhnliche Auflösungen dieses Akkordes | 117 |
| 5) Der Akkord mit kleiner None in Verbindung eines kleinen Dreiklangs | 117 |
| Aussergewöhnliche Auflösungen dieses Akkordes | 118 |
| 6) Der Akkord mit kleiner None in Verbindung eines verminderten Dreiklangs | 118 |
| Aussergewöhnliche Auflösungen dieses Akkordes | 119 |
| Von den Nonenseptimenakkorden | 119 |
| 1) Der Akkord mit grosser None in Verbindung eines grossen Septimenakkordes | 121 |
| 2) Der Akkord mit grosser None in Verbindung eines Dominantseptimenakkordes | 122 |
| 3) Der Akkord mit grosser None in Verbindung eines kleinen Septimenakkordes | 122 |
| 4) Der Akkord mit grosser None in Verbindung eines übermässiggrossen Septimenakkordes | 124 |
| 5) Der Akkord mit kleiner None in Verbindung eines Dominantseptimenakkordes | 125 |
| 6) Der Akkord mit kleiner None in Verbindung eines kleinen Septimenakkordes | 126 |
| Aussergewöhnliche Auflösungen dieser sechs Nonenseptimenakkorde | 126 |
| Kapitel XIII. Von den Undecimenakkorden | 127 |
| Fünfstimmiger Gebrauch der Undecimenakkorde | 128 |
| 1) Der Akkord mit reiner Quinte, kleiner Septime, grosser None und kleiner Undecime | 129 |
| 2) Der Akkord mit reiner Quinte, kleiner Septime, None und Undecime | 130 |
| 3) Der Akkord mit reiner Quinte, grosser Septime, None und Undecime | 131 |
| 4) Der Akkord mit verminderter Quinte, kleiner Septime, None und Undecime | 131 |
| Sechsstimmiger Gebrauch der Undecimenakkorde | 132 |
| 1) Der Akkord mit kleiner Undecime und grosser None in Verbindung eines Dominantseptimenakkordes | 133 |
| 2) Der Akkord mit kleiner Undecime und kleiner None in Verbindung eines Dominantseptimenakkordes | 133 |
| 3) Der Akkord mit kleiner Undecime und grosser None in Verbindung eines kleinen Septimenakkordes | 134 |
| 4) Der Akkord mit kleiner Undecime und kleiner None in Verbindung eines kleinen Septimenakkordes | 135 |
| 5) Der Akkord mit grosser Undecime und grosser None in Verbindung eines grossen Septimenakkordes | 135 |
| 6) Der Akkord mit kleiner Undecime und kleiner None in Verbindung eines vermindertkleinen Septimenakkordes | 136 |
| Aussergewöhnliche Auflösungen der Undecime | 136 |
| Kapitel XIV. Von den Terzdecimenakkorden | 137 |
| Fünfstimmiger Gebrauch der Terzdecimenakkorde | 138 |
| 1) Der Akkord mit kleiner Septime, grosser None, kleiner Undecime und grosser Terzdecime | 139 |
| 2) Der Akkord mit kleiner Septime, None, Undecime und Terzdecime | 140 |
| 3) Der Akkord mit kleiner Septime, grosser None und kleiner Undecime und Terzdecime | 141 |
| 4) Der Akkord mit grosser Septime, None, Undecime und Terzdecime | 142 |
| Sechsstimmiger Gebrauch der Terzdecimenakkorde | 142 |
| 1) Der Akkord mit reiner Quinte, kleiner Septime, grosser None, kleiner Undecime und grosser Terzdecime | 143 |
| 2) Der Akkord mit reiner Quinte, kleiner Septime, None, Undecime und Terzdecime | 144 |
| 3) Der Akkord mit reiner Quinte, kleiner Septime, grosser None, kleiner Undecime und Terzdecime | 145 |
| 4) Der Akkord mit reiner Quinte, grosser Septime, None, Undecime und Terzdecime | 146 |
| Siebenstimmiger Gebrauch der Terzdecimenakkorde | 147 |
| 1) Der Akkord mit grosser None, kleiner Undecime und grosser Terzdecime in Verbindung eines Dominantseptimenakkordes | 148 |
| 2) Der Akkord mit grosser None, kleiner Undecime und grosser Terzdecime in Verbindung eines kleinen Septimenakkordes | 148 |
| 3) Der Akkord mit kleiner None, Undecime und Terzdecime in Verbindung eines Dominantseptimenakkordes | 149 |
| 4) Der Akkord mit kleiner None, Undecime und Terzdecime in Verbindung eines kleinen Septimenakkordes | 150 |
| 5) Der Akkord mit grosser None, kleiner Undecime und Terzdecime in Verbindung eines kleinen Septimenakkordes | 151 |
| 6) Der Akkord mit grosser None, Undecime und Terzdecime in Verbindung eines grossen Septimenakkordes | 152 |
| Aussergewöhnliche Auflösungen der Terzdecime | 153 |
| Kapitel XV. Von dem Vorhalte und dem Vorschlage | 154 |
| Sekundenvorhalte | 154 |
| Terzenvorhalte | 154 |
| Quartenvorhalte | 154 |
| Quintenvorhalte | 155 |
| Sextenvorhalte | 155 |
| Septimenvorhalte | 155 |
| Oktavenvorhalte | 156 |
| Vorhalte des Terzquintenakkordes | 156 |
| Vorhalte des Terzsextenakkordes | 158 |
| Vorhalte des Quartsextenakkordes | 159 |
| Terzquintenakkorde mit zwei Vorhalten | 159 |
| Terzsextenakkorde mit zwei Vorhalten | 160 |
| Quartsextenakkorde mit zwei Vorhalten | 160 |
| Terzquintenakkorde mit drei Vorhalten | 161 |
| Terzsextenakkorde mit drei Vorhalten | 161 |
| Quartsextenakkorde mit drei Vorhalten | 161 |
| Vorhalte des Terzquintseptimenakkordes | 162 |
| Vorhalte des Terzquintsextenakkordes | 162 |
| Vorhalte des Terzquartsextenakkordes | 163 |
| Vorhalte des Sekundquartsextenakkordes | 164 |
| Vorhalte des grossen Septimenakkordes | 164 |
| Vorhalte des kleinen Septimenakkordes | 165 |
| Vorhalte des vermindertkleinen Septimenakkordes | 166 |
| Vorhalte des verminderten Septimenakkordes | 166 |

| | Seite |
|---|-------|
| Vorhalte des hartverminderten Septimenakkordes | 168 |
| Vorhalte des doppeltverminderten Septimenakkordes | 168 |
| Ueber den Vorschlag | 169 |
| Vorschläge eines Terzquintenakkordes | 170 |
| Vorschläge eines Terzsextenakkordes | 170 |
| Vorschläge eines Quartsextenakkordes | 170 |
| Terzquintenakkorde mit mehreren Vorschlägen zugleich | 171 |
| Vorschläge des Dominantseptimenakkordes | 171 |
| Derselbe Akkord mit mehreren Vorschlägen | 172 |
| Vorschläge des verminderten Septimenakkordes | 172 |
| Kapitel XVI. Von den Sequenzen | 174 |
| Sequenzen in fallenden Terzen und steigenden Sexten mit ihren gebräuchlichen Umkehrungen | 174 |
| Sequenzen in steigenden Terzen und fallenden Sexten | 176 |
| Sequenzen in steigenden Sekunden und fallenden Terzen mit ihren gebräuchlichen Umkehrungen | 176 |
| Sequenzen in fallenden Sekunden und steigenden Terzen | 177 |
| Sequenzen in fallenden Terzen und steigenden Sekunden | 177 |
| Sequenzen in steigenden Terzen und fallenden Sekunden | 178 |
| Sequenzen in fallenden Terzen und steigenden Quartan | 179 |
| Sequenzen in steigenden Quartan und fallenden Terzen | 180 |
| Sequenzen in steigenden Terzen und fallenden Quartan | 180 |
| Sequenzen in fallenden Quartan und steigenden Terzen | 181 |
| Sequenzen in steigenden Quartan und fallenden Quinten | 181 |
| Sequenzen in fallenden Terzen und steigenden Quinten | 182 |
| Sequenzen in fallenden Quinten und steigenden Terzen | 182 |
| Sequenzen in steigenden Quinten und fallenden Terzen | 182 |
| Sequenzen in fallenden Quartan und steigenden Sekunden | 182 |
| Sequenzen in steigenden Sekunden und fallenden Quartan | 183 |
| Sequenzen in fallenden Sekunden und steigenden Quartan | 183 |
| Sequenzen in steigenden Quartan und fallenden Quinten | 183 |
| Sequenzen in steigenden Quinten und fallenden Quartan | 184 |
| Sequenzen in welchen durch den schnellen Wechsel der Tonarten eine enharmonische Umschreibung Statt finden muss | 186 |
| Sequenzen in steigenden Quartan und fallenden Quinten mit Septimenakkorden | 187 |
| Sequenzen mit Nonenakkorden | 188 |
| Sequenzen mit Undecimenakkorden | 188 |
| Sequenzen mit Anwendung von verminderten Septimenakkorden | 189 |
| Sequenzen mit Anwendung von hartverminderten Septimenakkorden | 190 |
| Sequenzen mit Anwendung von doppeltverminderten Septimenakkorden | 190 |
| Kapitel XVII. Von dem Orgelpunkte | 191 |
| Der Orgelpunkt auf der Tonika | 192 |
| Der Orgelpunkt auf der Dominante | 192 |
| Kapitel XVIII. Von den Dur- und Molltonleitern | 194 |
| Die sämtlichen Durtonleitern | 199 |
| Die sämtlichen Molltonleitern | 199 |
| Die Harmonisirung der auf- und abwärtsgehenden Durtonleitern | 200 |
| Beispiele mit den Tonleitern in der Oberstimme | 200 |
| Beispiele mit den Tonleitern im Basse | 201 |
| Die Harmonisirung der auf- und abwärtsgehenden Molltonleitern | 202 |
| Beispiele mit den Tonleitern in der Oberstimme | 202 |
| Beispiele mit den Tonleitern im Basse | 202 |
| Kapitel XIX. Von den Ausweichungen und Modulationen | 204 |
| Ausweichungen von C-dur nach allen Durtonarten | 207 |
| Ausweichungen von A-moll nach allen Molltonarten | 211 |
| Ausweichungen von C-dur nach allen Molltonarten | 216 |
| Ausweichungen von A-moll nach allen Durtonarten | 221 |
| Ausweichungen welche nur durch einen Zwischenakkord geschehen | 226 |
| Kapitel XX. Von den Tonarten der alten Griechen und dem Entwicklungsgange derselben bis auf unsere Zeit | 229 |
| Das griechische Tonsystem | 230 |
| Die drei Klanggeschlechter der alten Griechen | 234 |
| Die griechischen Tonarten und Oktavengattungen | 237 |
| Kapitel XXI. Von den alten Kirchentonarten | 243 |
| Die dorische Tonart | 262 |
| Die phrygische Tonart | 263 |
| Die lydische Tonart | 264 |
| Die mixolydische Tonart | 265 |
| Die aeolische Tonart | 266 |
| Die jonische Tonart | 266 |
| Kapitel XXII. Von den Eigenschaften einer Choralmelodie und ihrer Harmonisirung | 270 |

Berichtigungen.

Seite 9 System 3 von oben lies 128 : 125 anstatt 128 : 12.
 " 12 " 3 v. o. fehlt im ersten Akkorde das \bar{e} im Alt.
 " 15 Zeile 10 v. o. lies: Oktaven und Quinten anstatt Oktaven und Quartan.
 " 18 System 1 v. o. Takt 3 fehlt im Tenor c-d.
 " 18 " 2 Takt 3 von unten liess im Alt g-h anstatt h-h.
 " 21 Zeile 3 v. o. lies: der zweiten Stufe anstatt der vierten Stufe.
 " 22 System 5 Takt 2 v. u. lies: im Tenor h-c anstatt h-h.
 " 22 Zeile 2 v. u. lies: der vierten Stufe anstatt der sechsten Stufe.
 " 24 System 4 v. o. Takt 13 lies $\frac{6}{4}$ anstatt $\frac{5}{4}$.
 " 28 " 2 v. u. Takt 4 lies im Diskant f-e anstatt f-f, und Takt 8 lies d-e anstatt d-c.
 " 29 " 4 v. o. Takt 2 lies g anstatt f, und Takt 5 d anstatt c.
 " 32 Bei der Ueberschrift lies Molltonarten anstatt Mollarten.
 " 33 Zeile 6 v. u. lies Ueberträgt.
 " 38 System 1 Takt 2 lies im Diskant a anstatt f.
 " 40 " 3 v. u. fehlt im Takt 11 die Bezifferung $\frac{3}{4}$.
 " 41 " 2 v. o. Takt 2 lies e anstatt g, und Takt 12 $\frac{6}{4}$ anstatt $\frac{6}{3}$.
 " 41 " 4 v. o. lies $\frac{6}{4}$ anstatt $\frac{6}{3}$.
 " 41 " 1 v. u. Takt 2 lies e-e anstatt g-g, und im Diskant desselben Taktes gehört das \sharp auf die zweite Linie vor g.
 " 44 " 3 Takt 5 fehlt \bar{a} im Alt.
 " 43 Zeile 8 v. u. lies sechste anstatt sechstel.
 " 47 " 15 v. o. lies dem darunterliegenden dis anstatt dem darüberliegenden dis.
 " 48 System 1 v. o. Takt 10, 11 und 12 fehlt c im Tenor.
 " 48 " 2 v. u. Takt 1 lies γ für λ .
 " 50 " 3 v. o. Takt 4 lies im Diskant e-f anstatt f-f.
 " 53 " 2 lies E-moll anstatt D-moll, und D-moll anstatt E-moll.
 " 54 " 1 v. u. Takt 11 lies $\frac{6}{4}$ anstatt $\frac{6}{3}$.
 " 55 " 4 v. o. Takt 4 lies e anstatt g.
 " 56 " 1 v. o. Takt 4 lies im Diskant c anstatt d, und
 " 56 " 5 v. o. Takt 9 lies im Diskant c anstatt a.
 " 56 Zeile 6 v. u. lies „beobachtet“.
 " 58 System 7 v. o. im letzten Takte des Diskants lies f-e anstatt f-f.
 " 59 Zeile 5 v. u. lies übrigens.
 " 63 System 4 v. o. fehlt die Bezifferung.
 " 63 " 2 v. u. Takt 1 lies im Tenor g anstatt a.
 " 64 Zeile 10 v. o. lies fünfte Stufe anstatt sechste Stufe.
 " 66 System 3 v. o. Takt 12 lies im Diskant a anstatt h.
 " 68 " 2 v. o. Takt 8 lies $\frac{5}{4}$ anstatt $\frac{6}{4}$, und System 8 Takt 9: $\frac{6}{4}$ anstatt $\frac{6}{3}$.
 " 69 " 7 v. o. Takt 9 fehlt im Alt e.
 " 69 " 2 v. u. Takt 3 fehlt im Tenor c.
 " 70 " 2 v. o. Takt 9 lies $\frac{6}{4}$ anstatt $\frac{5}{4}$ und System 4 Takt 7: $\frac{3}{4}$ anstatt $\frac{7}{4}$.
 " 71 " 2 v. o. Takt 2 lies f anstatt d, Takt 5: $\frac{6}{4}$ anstatt $\frac{6}{3}$ und Takt 8 a anstatt d.
 " 72 " 1 lies C-dur und G-dur anstatt C-Dur und G-Dur.
 " 72 " 2 fehlt die Ueberschrift E-moll und das \sharp als Vorzeichnung.
 " 76 Zeile 2 v. o. lies: der dritten Stufe anstatt der siebenten Stufe.

Seite 76 System 3, 5, 7 und 11 lies III. anstatt I., und System 5 und fehlt das \sharp zur Bezeichnung der Tonart
 " 77 Zeile 2 v. o. lies Durtonart.
 " 77 System 4 v. u. Takt 3 gehört das \sharp vor g anstatt vor e, und ebenso gehört in Takt 7 das \sharp vor g anstatt vor h.
 " 78 Zeile 4 v. o. lies anstatt und in die Quinte u. s. w. „in die Quinte des Dominant-Dreiklangs oder Septimenakkords, und in den Grundton des Septimenakkords der zweiten Stufe u. s. w.“
 " 78 System 4 v. u. Takt 6 fehlt im Alt die Septime a.
 " 80 " 4 v. o. lies im Diskant e-d anstatt f-d.
 " 82 " 3 v. o. fehlt das \flat als Vorzeichnung.
 " 82 Zeile 6 v. o. lies der dritten Stufe anstatt der fünften Stufe.
 " 84 " 5 v. o. lies Klanggeschlecht anstatt Klangeschelecht.
 " 87 System 2 v. o. gehört das \flat auf die zweite Linie.
 " 87 " 2 v. u. Takt 2 lies im Alt ces anstatt c, und im Tenor fis anstatt f.
 " 89 Zeil 1 lies Dreiklang anstatt Deiklang.
 " 90 System 3 v. o. Takt 4 fehlt im Tenor das \sharp vor h, und Takt 6 steht das \sharp etwas zu hoch vor g.
 " 91 " 1 Takt 4 fehlt ein \flat vor a, System 2 Takt 7 lies $\frac{5}{4}$ anstatt $\frac{6}{4}$ und System 5 v. o. Takt 8 gehört das \flat vor e anstatt vor g, ebenso steht im System 6 Takt 11 das \flat vor a etwas zu hoch.
 " 93 " 5 fehlt der vermindertkleine Septimenakkord fis-a-c-e
 " 103 " 4 v. o. Takt 1 lies f-d anstatt f-e.
 " 104 Zeile 2 v. o. lies Intervalle anstatt Intervallen.
 " 105 System 1 Takt 6 lies im Tenor e anstatt f, und System 4 Takt 1 lies a anstatt h.
 " 105 Zeile 5 v. u. lies: am besten zu solchen Umgestaltungen geeignet sind, anstatt: zu solchen Umgestaltungen sind.
 " 106 System 3 v. o. Takt 7 lies im Alt eis anstatt fis.
 " 115 " 1 Takt 4 lies im Diskant e anstatt g. System 3 Takt 10 lies im Alt f anstatt g, und im Basse desselben Taktes b anstatt a. System 5 Takt 8 lies im Diskant f anstatt e.
 " 117 " 4 v. o. Takt 7 lies d anstatt c.
 " 119 " 4 v. o. Takt 8 lies $\frac{9}{4}$ anstatt $\frac{6}{4}$.
 " 123 " 3 v. o. Takt 7 lies im Alt a anstatt c.
 " 125 " 5 A. o. Takt 2 fehlt im Tenor die ganze Note e.
 " 127 Zeile 12 v. o. lies: während die Septime anstatt indem die Septime.
 " 175 System 2 Takt 1 lies f anstatt a.
 " 182 " 4 v. u. Takt 7 ist das c im Alt zu viel.
 " 195 " 4 v. o. Takt 4 fehlt g im Basse.
 " 205 " 3 v. o. Takt 9 gehört das \flat vor a.
 " 209 " 6 v. u. Takt 9 lies: as-a anstatt a-a.
 " 240 Zeile 1 lies: während anstatt indem.
 " 240 " 4 v. u. lies: das rechte Ziel anstatt das recht Ziel.
 " 254 " 16 v. o. lies: als nach anstatt als wie nach.
 " 257 " 10 v. u. lies: der aeolischen anstatt den aeolischen.
 " 262 System 1 v. u. Takt 6 lies im Basse c-e-g-f anstatt c-d-g-f.